



**UNIVERSIDAD DE CUENCA**  
**FACULTAD DE ARTES**  
**CARRERA DE ARTES VISUALES**

**PROPUESTA DE UN MURAL CERÁMICO PARA EL SALÓN  
MULTIUSOS DEL CENTRO DE DESARROLLO COMUNITARIO  
DE LA PARROQUIA SAN RAFAEL DE SHARUG CANTÓN  
PUCARÁ**

Trabajo de titulación previo a la  
obtención del Título de Licenciado  
en Artes Visuales Mención Artes  
Aplicadas

**AUTOR:**

José Rafael Calle Orellana  
C.I:0104966650

**TUTOR:**

Mgt. Juan Efraín Pacheco Paredes  
C.I:0101738011

CUENCA – ECUADOR

2017



## RESUMEN

El presente trabajo tiene como finalidad la creación de un mural cerámico para la comunidad de San Rafael de Sharug, cantón Pucará, provincia del Azuay, a partir de la investigación de la presencia mural en la historia y la prehistoria, así como del estudio del mural cerámico local (tanto a nivel artesanal como artístico).

La iconografía ancestral cañari-inca, como elementos culturales que han trascendido al tiempo con la posibilidad de ser re significadas en un contexto actual, promueven una obra neo ancestral donde dialogan el pasado de Sharug y su presente.

**PALABRAS CLAVE.** PRÁCTICA ARTÍSTICA, MURAL, CERÁMICA, DESARROLLO, ICONOGRAFÍA.



## ABSTRACT

The purpose of this work is to create a ceramic mural for the community of San Rafael de Sharug (Pucará – Azuay), from the investigation of the mural presence in history and prehistory, as well as the study of the local ceramic mural (both artisanal and artistic).

The ancestral cañari-inca iconography, as cultural elements that have transcended time with the possibility of being re-signified in a current context, promote a neo-ancestral work where they the past of Sharug and its present dialogue.

**KEYS WORD:** ARTISTIC PRACTICE, MURAL, CERAMICS, DEVELOPMENT, ICONOGRAPHY.



## ÍNDICE

RESUMEN .....	2
ÍNDICE .....	4
Cláusula de Propiedad Intelectual.....	6
Cláusula de Licencia y Autorización para Publicación en el Repositorio Institucional .....	7
Agradecimiento .....	8
INTRODUCCIÓN .....	9
CAPÍTULO 1 .....	13
1.1 El Arte mural en la Antigüedad.....	13
1.2 El Arte mural en Mesopotamia y Egipto .....	18
1.3 El Arte mural en Grecia y Roma.....	21
1.4 El Arte mural en la época del Renacimiento .....	26
1.5 El Arte mural en la época Precolombina .....	27
1.6 El Arte mural en la época Moderna.....	29
CAPÍTULO 2 .....	38
2.1 Cerámica: concepto .....	38
2.2 Origen de la cerámica .....	38
2.3 Procesos cerámicos.....	39
2.4 Componentes de la arcilla.....	40
2.4.1 Arcillas primarias o residuales .....	40
2.4.2 Arcilla bentonita .....	41
2.4.3 Arcillas sedimentarias o secundarias.....	41
2.5 Preparación de la pasta cerámica.....	41
2.6 Técnicas decorativas de la cerámica .....	42
2.7 La cerámica Ecuador – Ancestral .....	44
2.7.1 Cerámica popular en la provincia del Azuay y Cañar .....	48
CAPÍTULO 3 .....	54
3.1 Introducción .....	54
3.2 San Rafael de Sharug.....	54
3.3 Iconografía Cañari e Inca.....	58
3.3.1 Leoquina - Serpiente.....	58
3.3.2 Los Apus - Montañas: .....	60
3.3.3 Sara – Maíz .....	62





3.3.4 La Chakana – Cruz Andina: .....	64
3.3.5 Inti - Sol.....	67
3.3.6 El signo escalonado.....	68
CAPÍTULO 4 .....	72
4.1 Referentes artísticos para la obra .....	72
4.1.1 Eduardo Vega .....	72
4.1.2 Fabián Álvarez .....	76
4.1.3 Freddy y Juan Pacheco .....	77
4.2 Conceptualización.....	79
4.2.1 Bocetos.....	86
CONCLUSIONES.....	93
BIBLIOGRAFÍA .....	95
ANEXOS .....	99
Amasado, bocetado, cortes, tallado, quema, exposición: .....	99
Índice de Ilustraciones.....	116



## Cláusula de Propiedad Intelectual

### Cláusula de Propiedad Intelectual

---

José Rafael Calle Orellana, autor del trabajo de titulación "PROPUESTA DE UN MURAL CERÁMICO PARA EL SALÓN MULTIUSOS DEL CENTRO DE DESARROLLO COMUNITARIO DE LA PARROQUIA SAN RAFAEL DE SHARUG CANTÓN PUCARÁ", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 30 de Noviembre de 2017

José Rafael Calle Orellana

C.I: 0104966650



## Cláusula de Licencia y Autorización para Publicación en el Repositorio Institucional

### Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

---

José Rafael Calle Orellana en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "PROPUESTA DE UN MURAL CERÁMICO PARA EL SALÓN MULTIUSOS DEL CENTRO DE DESARROLLO COMUNITARIO DE LA PARROQUIA SAN RAFAEL DE SHARUG CANTÓN PUCARÁ", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 30 Noviembre de 2017

José Rafael Calle Orellana

C.I: 0104966650



## **Agradecimiento**

Agradezco al Dios creador y la Pachamama por permitirme formar parte del gran cosmos, y de manera especial a mis padres y hermanos por su amor y ayuda incondicional durante mi vida tanto espiritual como académica y para la conclusión de este proyecto de Tesis, a los profesores de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, a las lectoras de Tesis la Mgt. María Eliza Mosquera y Mgt. Ariadna Baretta, sobre todo al Mgt. Juan Pacheco, Director del presente trabajo de titulación, Namasté hermanos.



## INTRODUCCIÓN

En una época en la que los primeros artistas surgieron ávidos de espiritualidad y de actos como la cacería de animales, sus miedos, anhelos, deseos en fin, les motivaron a plasmar lo que sentían en aquellos muros rocosos, de las cuevas en que vivían, convirtiéndose en un ritual mágico religioso y de culto que a través del tiempo quedó plasmado en las cuevas que habitaban de tal manera que dejaron su legado de impresionantes obras conocidas bajo los términos de, *rupestre o parietal*, paleolítico, neolítico en el que el *Homo Sapiens Sapiens* se fue descubriendo y reveló sus talentos.

En torno al mural gira una historia milenaria que estuvo ligada a heterogéneas ideas junto a notables formas o signos de representación, es así que aquellos símbolos y la cultura de aquella época prehistórica y de grandes imperios que relativamente surgieron en siglos posteriores como: Mesopotamia, Babilonia, Egipto, Etruria, Roma, Grecia, Maya; entre otros que con el paso del tiempo fueron perfeccionando sus técnicas decorativas.

Abordaremos una breve reseña histórica del mural desde la época de las cuevas de Altamira en la época prehistórica e iremos avanzando hacia nuevas épocas hasta el Renacimiento en Europa y culminaremos con referentes locales.

En Latinoamérica, en la actualidad forma parte de una expresión artística emplazada en varios lugares públicos y privados ocupando generalmente grandes superficies, que a lo largo del siglo XX surgieron en México muralistas como: Diego Rivera, que en sus obras se evidencia una constante con alto contenido social siendo coherente con su posición política de militancia de la que formaba parte. Sus obras fueron en algunos casos, escritas en varias páginas que explicaban sus temas. Otra fuente de inspiración es la época prehispánica, y en su trabajo plasmó a la raza indígena como la dadora de fuerza estética y de influencia para Ecuador, como es el caso de Guayasamin, entre otros.

Una vez que hicimos el recorrido por el fantástico mundo del mural en la historia, recurriremos y necesitaremos conocer datos sobre la arcilla como elemento necesario de materialidad de la presente propuesta. La arcilla, tierra de gran nobleza que mezclándola con agua adquiere plasticidad y se endurece



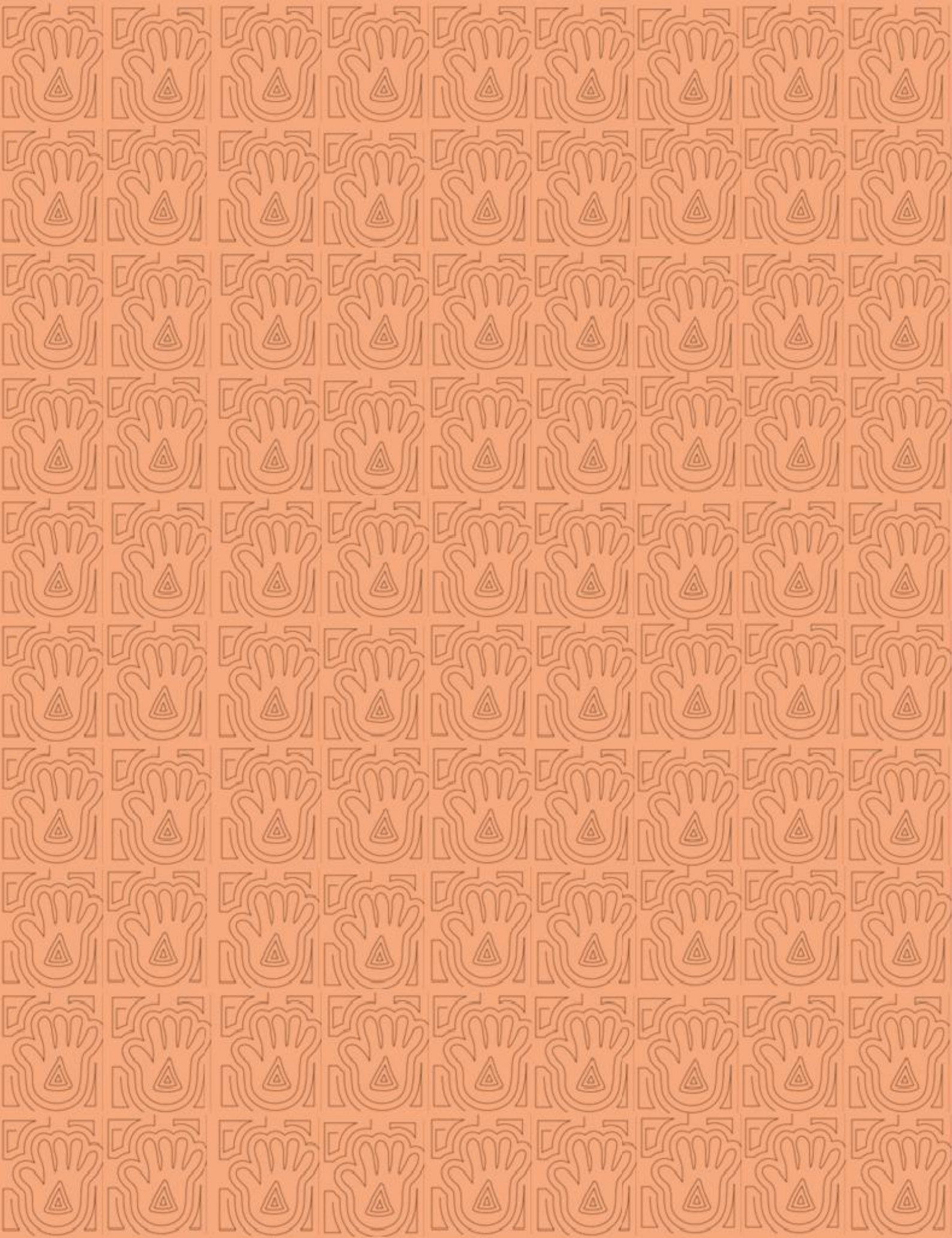
al cocinarla. Existen varias técnicas para la ejecución de arte cerámico como: el torneado, placas y una historia que contar gracias a nuestros antepasados cañaris e incas en cuanto a vasijas y objetos utilitarios, pero también en la actualidad existen nuevas formas de crear, ya que de la cerámica es un arte que tiene muchas sorpresas que se describirán en el tercer capítulo.

Conforme avanzamos damos un vistazo a la iconografía ancestral de los pueblos andinos Cañari e Inca y todo lo que gira entorno a ese mundo mágico-espiritual, lo cual nos provee de una radiante luz cósmica. El dios sol nos proveerá su luz cósmica para generar la conceptualización de la presente propuesta, bosquejando sobre nuestra mente las ideas que, poco a poco, se harán realidad.

Bien, seguimos con nuestro viaje y avanzamos cósmicamente destacando elementos iconográficos como el sol, la serpiente, el maíz, las montañas, los escalones, la *Chakana*, cada uno de ellos serán de vital importancia, tanto para la conceptualización como para la ejecución del mural cerámico, por tanto, lo antes mencionado será abordado en el tercer capítulo, para lograr una re-significación y una re-funcionalización de lo ancestral.

En el cuarto capítulo se presentará, la conceptualización; la misma que presentará breves antecedentes sobre las vanguardias del siglo XX y su valor e influencia a la acogida que poseyó, tiene y tendrá, el arte ancestral en el ámbito internacional y en el local. Conjuntamente con la presente propuesta creativa, conformada por fotografías que testimonian el proceso de elaboración del mural.







# CAPÍTULO







## CAPÍTULO 1

### 1.1 El Arte mural en la Antigüedad

*“El arte prehistórico nace y se desarrolla con la caza. Desaparece en cuanto ella deja de ser el recurso principal.”*

(Nougier, 1979, p. 12)

Una de las características que diferencia al ser humano de las demás especies en la escala evolutiva es el de ser creador, gracias a su mayor desarrollo cognitivo; es cierto que existen animales que hacen uso de herramientas como el chimpancé e inclusive ciertas aves como los pinzones de las Galápagos que utilizan ramitas o espinas para extraer su alimento, gusanos. Sin embargo, el ser humano se impuso a las demás especies porque con su capacidad creativa, logró transformar los recursos de la naturaleza en instrumentos para garantizar su supervivencia; dando un salto de la caza y la pesca a la agricultura y a la ganadería, actividades ya de sociedades organizadas con residencias más fijas.

Es importante destacar que este desarrollo humano se encuentra entrelazado con la capacidad expresiva de las sensibilidades, las mismas que fueron representadas en diferentes formas y objetos, pudiendo decirse que se daba origen al arte. Esto puede verse en las pinturas rupestres localizadas en diferentes lugares alrededor del mundo donde se representa sus mundos físicos.

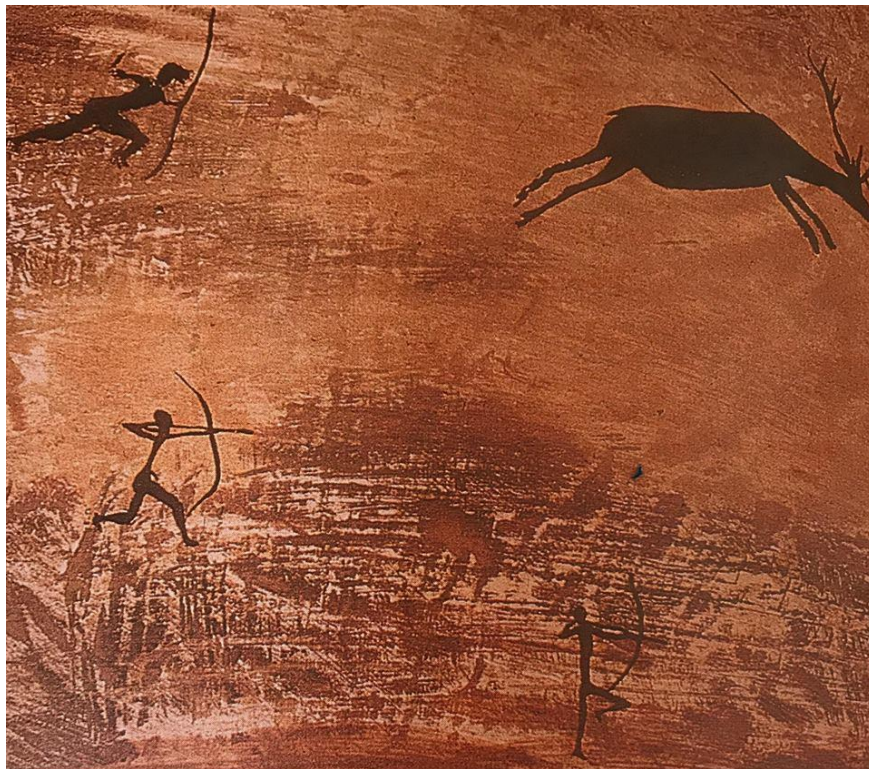
Las primeras pinturas de la humanidad al decir de Alcazarate (1995), comenta que el hombre del paleolítico “comienza a expresarse a través del arte hace 25.000 años a.C., aproximadamente, mediante pinturas realizadas con fines mágico – religiosos”, en las mismas cuevas en donde vivían; además de representar la caza, (p. 14). También plasmaban al ser femenino como símbolo de fecundidad.

En cuanto a sus representaciones en la mayoría de los casos giraban en torno al mundo animal ya que era el medio económico y de supervivencia por lo que

en la mayoría de sus composiciones se pueden admirar rituales de caza o culto a la naturaleza proveedora de alimento. Pero también incorporados signos o caracteres que aluden a su vida cotidiana.

Asimismo, Parramón (1989) narra que el etnólogo alemán Leo Frobenius en uno de sus viajes al continente Africano observó que los miembros de una tribu, antes de salir a cazar, realizaban un ritual mágico: disparaban sus flechas hacia las rocas en donde habían dibujado al animal para posteriormente armarse de valor y salir a la acción.

Obsérvese una pintura rupestre del Neolítico que representa una escena de caza, fue descubierta en el desierto del Sahara.



**Figura 1.** Pintura rupestre con escena de caza. Neolítico. Desierto del Sahara.

Particularmente, las pinturas rupestres exhiben huellas de manos impregnadas sobre las paredes rocosas de algunas cuevas, entre ellas citaremos a la cueva de las manos en Argentina que datan del 7.350 a.C en donde generalmente el artista usaba solamente la mano izquierda y tintes de color negro; a muchas de ellas les faltan dedos



**Figura 2.** *Cueva de las Manos*, Argentina.

o parte de ellos, por múltiples razones, todavía no esclarecidas: mutilación en algún ritual; enfermedad (necrosis de las falanges) o simplemente, resultado de encorvar los dedos. Estas pinturas han sido utilizadas en varias culturas para transmitir algún tipo de mensaje.

A decir de Junquera (2001) afirma que en Europa se han localizado una veintena de cuevas, destacándose entre ellas las cuevas de Gargas, en el Pirineo francés, y la de Mal travieso, en Extremadura. También en otras cuevas como la de Lascaux, Altamira, Niaux, entre otras.



En la siguiente imagen obsérvese caballos y bóvidos pintados en una bóveda de las cuevas de Lascaux su longitud total es de 100m (14.000 a.C.), en Dordoña Francia.

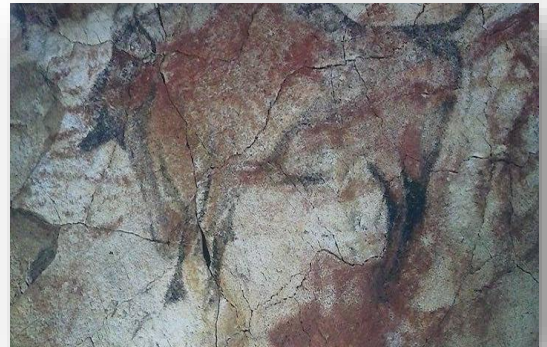


**Figura 3.** *Pinturas de la bóveda de las cuevas de Lascaux. Francia.*

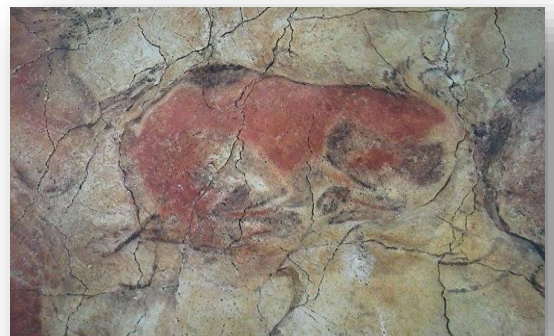
La técnica empleada en aquellos remotos años es vista en la actualidad como básica; pero gracias a sus ensayos erróneos se descubrieron pigmentos y colores que fueron parte de sus procesos creativos: tintes de origen natural (como los que se encuentran en las tierras rojas, ricas en hierro); pigmentos y minerales, incluso de invertebrados (sus óxidos generan variación tonal de colores), carbón (elemento estable en el tiempo), grasas de animales (como vehículos que permiten la adherencia de estos elementos a la superficie de las cuevas que han logrado mantenerse a través del tiempo).

Por su parte, al decir de Nogier (1979), relata que en algunas cuevas como la de Altamira, una de las más importantes y reconocidas por historiadores y antropólogos, que inclusive la han denominado la capilla Sixtina del arte prehistórico en la misma se han encontrado varias pinturas, entre ellas varias escenas, describiremos las imágenes de tres bisontes con colores como el ocre rojo para el cuerpo del animal y colores negros posiblemente sacados del negro de manganeso mostrando el realismo que alcanzan estos animales justamente plasmados en el momento del salto.

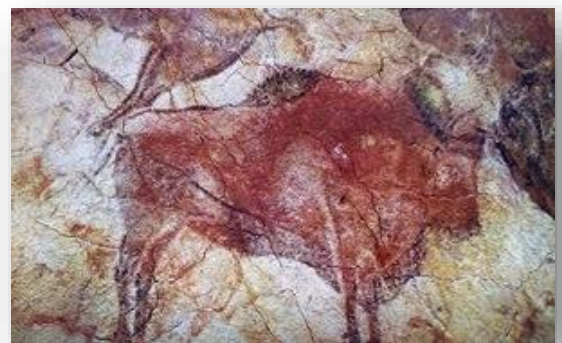
Con todo esto, se puede decir que el ser humano, desde sus orígenes tuvo necesidad de dejar huellas: su entorno natural y su vida cotidiana, se ven reflejadas en las pinturas de sus cuevas, moradas que exhiben no solo arte



**Figura 4.** *Escena de Bisonte* en la cueva de Altamira.



**Figura 5.** *Bisonte de la cueva de Altamira.*



**Figura 6.** *Escena de Bisonte* de la Cueva de Altamira.



mural, sino las primeras formas de un lenguaje escrito, imperecedero en el tiempo.

## 1.2 El Arte mural en Mesopotamia y Egipto

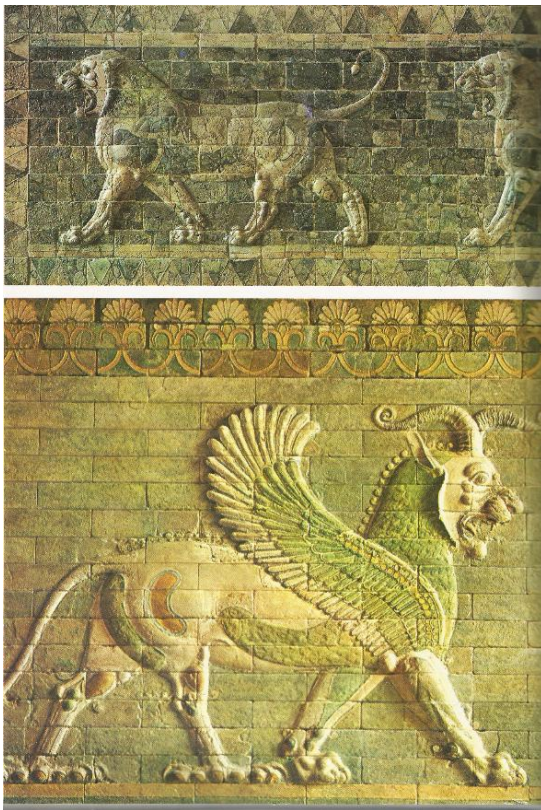
Mesopotamia y Egipto, dos civilizaciones de oriente, muestran una técnica notable en el arte mural.

La civilización Mesopotámica, enmarcada entre los ríos Tigris y Éufrates, desarrolla su arte mural hacia el cuarto milenio a.C. hasta finales del tercer milenio y fue sobre todo aclamada por su genialidad artística en la primera mitad del segundo milenio.

En la siguiente imagen se destaca un bajorrelieve del arte Asirio perteneciente al palacio de Nínive, actual Mossul (Irak).



**Figura 7.** Arte Babilónico, *El rey Assurbanipal cazando.*



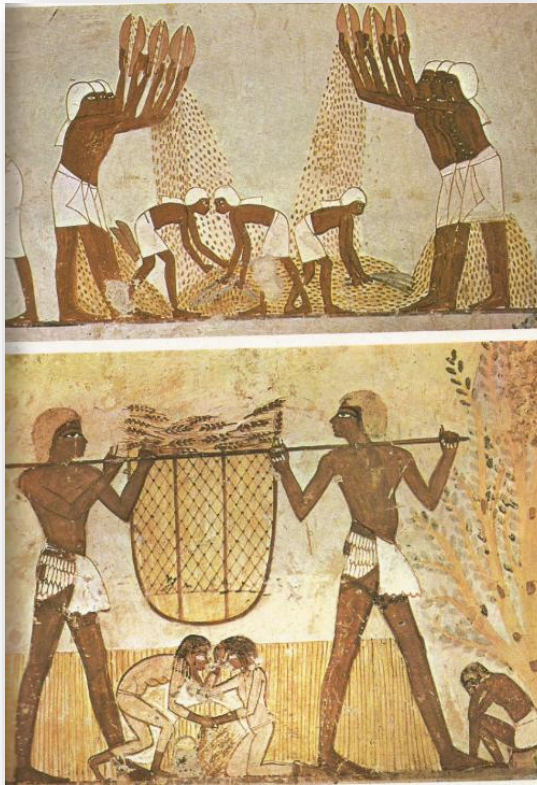
**Figura 8.** León procedente de Ishtar de Babilonia.

Al decir de Alcázarate (1995) el arte medo o (mesopotámico) se considera muy influyente en la iconografía y sistemas de composición del arte Románico; puesto que hizo uso de técnicas como el relieve y las labores de cerámica esmaltada (pequeños adobes recubiertos de vidriado de diversos colores, principalmente el azul) para fines decorativos, así las puertas del Ishtar, Babilonia, exhiben la silueta de dragones, toros, leones y seres mitológicos con esta técnica.

Al hablar del arte egipcio, según Nelken (1953) Comenta que se destacan tres etapas importantes que corresponden a los tres grandes períodos de la historia de los faraones: el Antiguo Imperio (4.000 - 2.500 años a. de C), Medio Imperio (2.000 - 1.700 años a. de C), Nuevo Imperio (1100 - 525 a. de C) (p.30, 31). Sin duda tenían una fuerza decorativa con un brillante colorido con una admirable composición.

Específicamente, el arte mural egipcio se evidencia en los dibujos, pinturas y bajorrelieves que decoraban las paredes de las tumbas y templos, representando escenas de vida cotidiana y de carácter religioso.





**Figura 9.** Arte Egipcio, *Escenas de trabajos Agrícolas*, pintados en la tumba de Menea.

Los autores Ellauri (1965) y Parramón (1989) concuerdan que los egipcios representaban rostros inexpresivos, facciones impersonales, cabeza y piernas de perfil con el torso de frente, además carecen de perspectiva, sin efecto de luz o sombra siempre con colores planos. Sin embargo, esto no afecta la expresión, gusto artístico y decorativo, más bien lo llena de interés.

El artista egipcio preparaba el muro previamente con una imprimación de estuco la cual según Parramón (1989) y otros autores e historiadores comentan la siguiente técnica era preparada con un enlucido de yeso hecho de cal blanca, dibujaba los contornos en sus murales con pincel fino hecho de caña machacada en uno de sus extremos y utilizaba el color rojo (constituido por óxido de hierro)



**Figura 10.** *Bailarinas egipcias.*





(p.12), para representar a los hombres y ocre amarillo para las mujeres, también usaban aglutinado con goma arábica y clara de huevo para pintar las formas, las cuales eran inicialmente estudiadas en esbozos sobre tablas calizas llamadas *ostrakas*.

Lo transcendental del arte egipcio es que ha prevalecido a lo largo del tiempo por su genialidad en contraste con la belleza estética (plasmaban la vida más allá de la muerte y la cotidianidad), por su parte el arte rupestre plasmaba en sus murales el ritual de caza como representación de sus sensaciones, no con fines estéticos, de tal manera que comparando estos dos tipos de arte se puede hablar de cierta similitud, ya que ambos emplean elementos de la naturaleza para plasmar obras con afán de trascendencia o búsqueda de lo espiritual.

### 1.3 El Arte mural en Grecia y Roma

Escalando en el tiempo está el arte grecorromano y según Alcázarate (1995) expone que este se inicia en el primer milenio a. C., surge de la fusión de Grecia (iniciadora) y Roma (copia fiel de dibujos de Grecia además de técnicas y composición). (p. 42) Aquí se introducen los conceptos estéticos e ideales de belleza del ser humano y de la naturaleza que a su vez son plasmados en su arte, utilizando medidas y proporciones conforme a criterios racionales que tendrán influencia en la cultura Occidental hasta llegar a los lugares más recónditos.

Este tipo de belleza estaba basada en la representación de lo cotidiano, los artistas estaban enfocados en proyectar la realidad en paredes y muros. Para lo cual desarrollaron procedimientos y técnicas como el claroscuro (contrastes fuertes, iluminados por un lado y ensombrecidos por otro); Moreno (2012) comenta que *Apolodoro* probablemente fue el primero en utilizar dicha técnica. Asimismo los pintores empezaron a realizar cuadros de diversos géneros y tendencias, naciendo de esta manera pinturas murales con técnicas del trampantojo que más tarde serán imitadas por el arte romano (p. 46).

Se muestran a continuación, dos pinturas murales, la primera pertenece a la *Casa de Livia* Parramón (1989) comenta que está ubicada en el Palatino, en la que se destaca la naturaleza y la exquisita variedad de plantas que forman la parte ornamental de la casa con un estilo de perspectiva y profundidad muy variadas. La segunda ilustración titulada *Casa de los Vetii*, se trata de un mural en el que resalta la simetría y medidas técnicas; destacándose marcos, molduras, pilares, simulando un falso fondo, además de reproducir imágenes con perspectiva y profundidad, con una variedad de colores prevaleciendo el rojo como fondo, asimismo se muestran imágenes mitológicas que se pueden observar en segundo plano (p. 16).



**Figura 11.** *Casa de Livia*, en el Palatino. Roma.

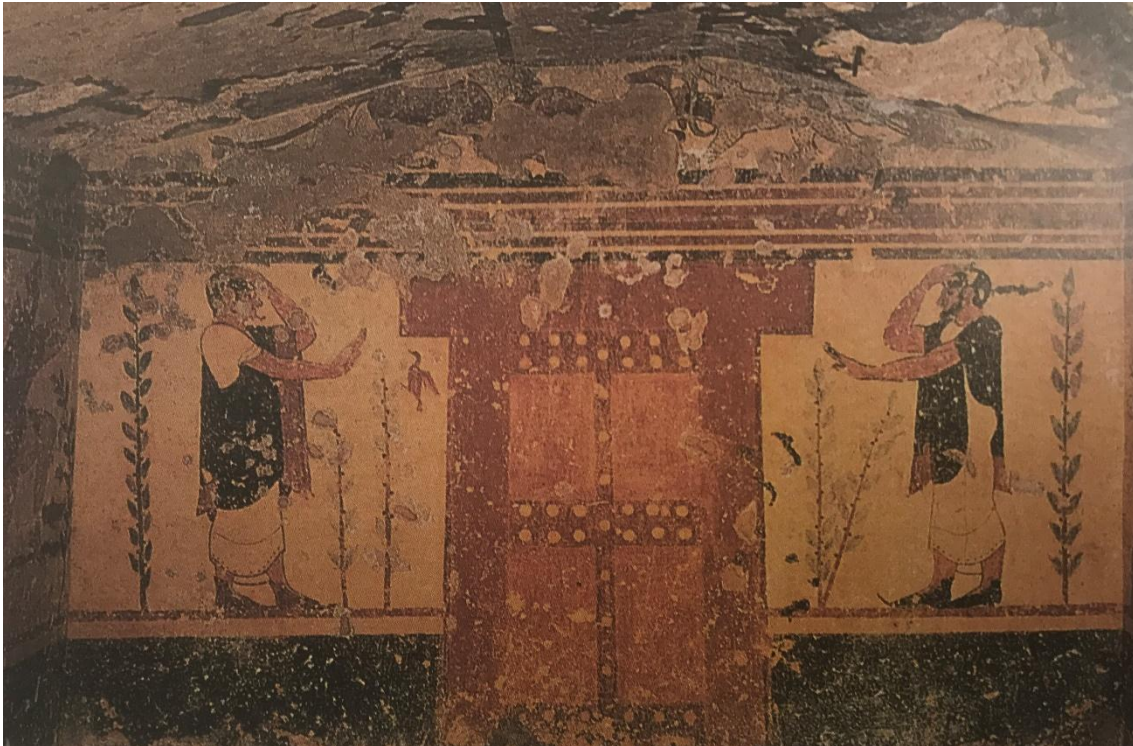


**Figura 12.** Arte Romano, *Casa de los Vetii*, Pompeya.

Entre los grandes maestros de la pintura mural en Grecia según Parramón (1989) se encuentra a Polignoto, reconocido pintor y creador de una escuela de arte (p.14, 16). Los romanos se apropiaron del arte griego, reproduciéndolo en sus obras y en sus murales; utilizaron el arte, más que con un fin estético y decorativo, con fines políticos y de propaganda ideológica.

Entre las diversas obras relevantes de aquellas épocas de esplendor, podemos mencionar también el arte Etrusco que tomo como referente al arte Griego, pero que cuenta con notables obras de arte que eran destinadas a la decoración de las tumbas.

En la siguiente imagen se pueden observar fragmentos de una pintura mural del arte Etrusco realizada en la *Tumba de los Augures*, perteneciente a la Necrópolis de Tarquinia hacia el 530 a. C.



**Figura 13.** Arte Etrusco, *Tumba de los Augures*.

También, se pueden mencionar las pinturas halladas en el museo romano de Tarquinia, como la *Tumba de las Olimpiadas*, donde se muestran murales referentes a concursos atléticos, a juegos y a carreras de carros; en todo este trabajo se hace manifiesto el anhelo de los artistas romanos de poder representar con la mayor exactitud posible, la anatomía de cuerpo, así como los movimientos y agitación de los atletas.



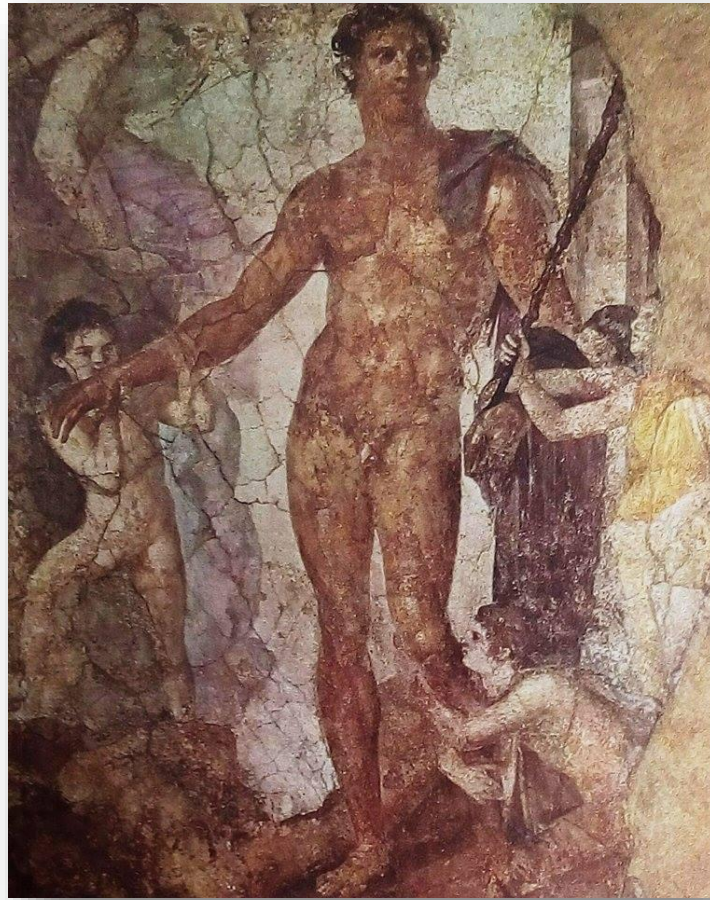


**Figura 14.** *El varón en el arte.* Arte Romano, (Olimpiadas).

Gran parte de los murales de Pompeya y Herculano fueron devastadas por el Vesubio, sin embargo, excavaciones han revelado datos sobre las técnicas pictóricas de la época: el fresco, el estuco y la encáustica. La pintura al fresco era aplicada sobre la pared húmeda por lo que los colores penetraban en ella profundamente; por su parte, en la técnica del falso fresco se empleaban los colores diluidos en cal sobre la pared seca; también está la pintura sobre estuco (pasta de cal apagada y mármol pulverizado); por último, la pintura a la encáustica consistía en la utilización de colores mezclados con cera sobre el enlucido seco.

En la siguiente imagen se muestra la pintura mural de *Teseo vencedor del minotauro*, en la cual se destaca el tema que al parecer fue tomado de la mitología griega, obra que por otro lado, ha sido de gran utilidad para estudiar las técnicas pictóricas de la época.

La imagen procede de la Basílica de Herculano, actualmente se encuentra en el museo Nacional de Nápoles, tiene una dimensión de 191 cm x 158 cm.



**Figura 15.** *Teseo Vencedor del minotauro.*

Los artistas griegos según Moreno (2012); preparaban la pared con capas de cal para igualarla de imperfecciones y para pintar empleaban el color blanco (hecho de calcita y dolomita) y el rojo (hecho de los óxidos de hierro) (p. 365).

En contraste, los artistas romanos utilizaban para sus murales capas de arcilla (roja o de caolín blanco) mezclada con cal y polvo de mármol, cinabrio (sulfuro de mercurio que da el color rojo oscuro) y el color negro procedente del caolín, además se pulimentaban los fondos y su técnica del fresco se combinó con los relieves de estuco.

## 1.4 El Arte mural en la época del Renacimiento

Con la certeza del talento del hombre, se llega a una época de oro para el arte mundial, el Renacimiento.

Gómez (2001) nos expone datos sobre esta etapa del arte que surge entre “los siglos XV y XVI y trae consigo un movimiento de transformación para el arte pictórico”; emergen composiciones eruditas conformadas por intereses de volumen además de la utilización de luz y sombra (p. 338).

En esta época despuntan artistas de renombre mundial como: Leonardo da Vinci, con su obra mural *la Última Cena*, *Sta. María de las gracias de Milán*, Miguel Ángel, conocido por sus frescos creados dentro de la capilla Sixtina, entre ellos *La Creación de Adán*, *Los esclavos*, *La Sagrada familia*, *El Juicio Final*, Rafael de Sanzio, con obras como *La escuela de Atenas*, *El incendio del Borgo*, *La Madonna del Gran Duque*, *El retrato del Cardenal del Prado*, entre otras. Pinturas todas que destacan por su naturalismo, luz, composición, colorido.

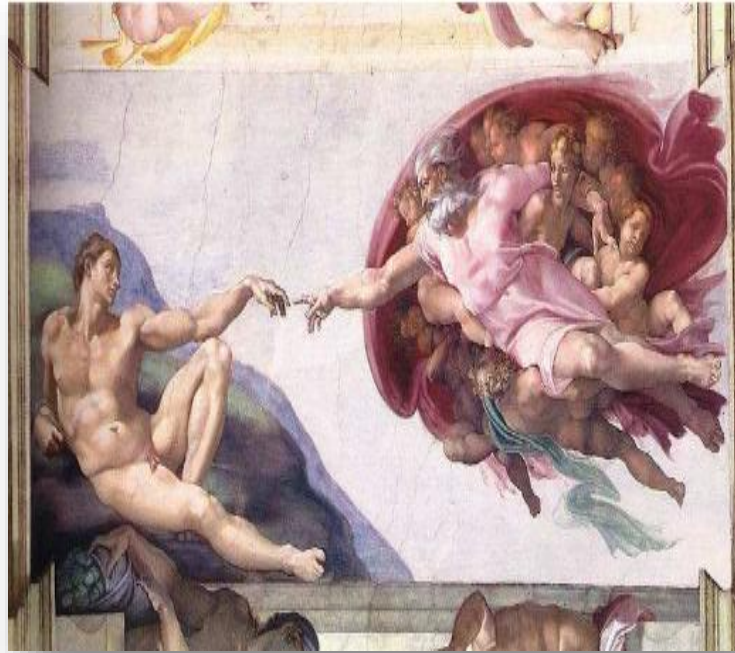
En la siguiente imagen obsérvese *El incendio del Borgo* es una obra pictórica elaborada al fresco por el artista italiano Rafael de Sanzio fue realizada en torno a 1514 y forma parte de las Estancias Vaticanas, una serie de habitaciones situadas en el segundo piso del Palacio Vaticano.



**Figura 16.** Rafael Sanzio. *El Incendio del Borgo*. Palacio Apostólico del Vaticano.



La creación de Adán es un fresco en el techo de la Capilla Sixtina, en la ciudad del Vaticano, pintado por Miguel Ángel en torno al año 1511. Representa el suceso bíblico del Génesis de la Biblia, en el cual Dios le da vida al primer hombre habitante de la tierra.

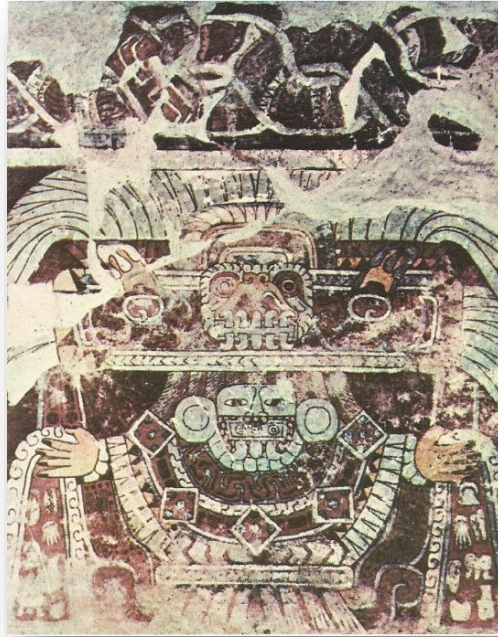


**Figura 17.** *Creación de Adán.* Frescos de la Bóveda de la Capilla Sixtina, Roma.

### 1.5 El Arte mural en la época Precolombina

En las culturas amerindias se pueden encontrar huellas de un pasado remoto representadas en petroglifos, relieves, hasta llegar a la concreción de murales policromados como los realizados por la cultura de Maya, a la que tomaremos como referencia en el presente trabajo.

Según Gendrop (1979) la imagen que se muestra a continuación fue encontrada en Teotihuacán, en el palacio de Tetlitla, la que representa a un ser sagrado y majestuoso, con el empleo de líneas geométricas y colores puros, pero aun sin matices ni claroscuro (p. 241).



**Figura 18.** *El dios Tláloc*, repartiendo objetos preciosos. Palacio de Tetlitla en Teotihuacán.

En la cultura Maya, las imágenes artísticas ocuparon diversos espacios arquitectónicos, tomando principal relevancia los destinados a sus deidades y sus ritos. Los colores utilizados se derivaban de pigmentos orgánicos e inorgánicos, mismos que serían aplicados sobre superficies de muros y paredes previamente preparados y enlucidos con cal.

Otra obra destacable es la que representa una cruenta batalla de cuerpo a cuerpo, según Staines (2004) comenta que la pintura mural que se muestra a continuación pertenece 792 d.C. Donde Chaan Muan II (gobernante) participa como máximo guerrero y acompañado por su madre y su esposa además de otros miembros de la corte (p. 7); mide alrededor de 85 cm de altura y sus personajes lucen lujosas joyas y vestuario.





**Figura 19.** *Chaan Muun II*, pintura mural Maya, Bóveda norte.

Se describe a este período como un momento muy importante para la cultura Maya ya que es una época de transformación y cambios internos especialmente para dos regiones: Tierras altas y Tierras bajas, entre ambas desarrollaron formas de intercambio simultáneo de formas ideológicas. Mientras que los unos se concentraban en realizar magníficas construcciones de orden público, los otros se afanaban perpetuar los eventos históricos y su identidad histórica, a través de retratos narrativos. Sus representaciones artísticas según Valdés (1993) cuentan con características peculiares como: cuerpos completos, de pie, recostados y sedentes, utilizando para ello estuco moldeado, pintura mural, la incisión de objetos portátiles de jade y la piedra caliza (p. 23).

## 1.6 El Arte mural en la época Moderna

*Diego: Frida, definitivamente tú pintas mejor que yo.*

*Frida: ¿Por qué lo dices, panzón?*

*Diego: Porque yo solo pinto lo que veo, lo que pienso. Es decir, de mis ojos para afuera. En cambio, tú pintas lo que sientes, lo que vives. Es decir, de tus ojos para adentro (Rivera et al, 2007, p. 142)*

El arte mural como hoy se lo conoce surgió en las ciudades antiguas, en sus plazas, templos, viviendas y tumbas; ilustrando escenas de la vida cotidiana, en torno a su universo religioso y sucesos sociales. Se emprende viaje a una nueva etapa: la modernidad la misma que confiere un nuevo valor al arte, ya no es un elemento estático de poder, se transforma en un elemento de mercado y al alcance de cualquier clase social.

Llega el siglo XX y con éste un movimiento muralista mexicano integrado por José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y encabezado por Diego Rivera, cuya meta era, al decir del libro Palabras Ilustres de Rivera escrito entre los años (1921- 1957) “transmitir a través de sus obras la experiencia mexicana a otros países sudamericanos con pinturas que exaltaban la lucha por igualdad de condiciones sociales”, (p. 54) combatiendo los privilegios de clase, reivindicando las culturas precolombinas y defendiendo la revolución contra el capitalismo. Sin duda un gran momento histórico en el que la alianza entre arte y política simbolizó la unión de los artistas con los sindicatos, partidos de izquierda y el pueblo.

Las temáticas de esta época son principalmente de carácter social, reflejando el sufrimiento de la clase campesina y sus intentos de zafarse del yugo opresor; en la técnica, al respecto Henríquez (2003) interpreta y explica que siete son los elementos más utilizados: líneas rectas, quebradas, círculos, semicírculo, ondulosa, ese y espiral mezclados en series estáticas y dinámicas (petatillos y grecas), con la normativa peculiar que nunca deben cruzarse dos líneas y pueden servir en combinación libre para toda especie de representaciones y decoraciones (p. 6).

*El levantamiento*, es una obra característica que, en medio de la sublevación, muestra a una madre con su hijo cargado y a un obrero defendiéndoles de la agresión de un soldado uniformado y al fondo una gran multitud luchando por sus derechos. Es un fresco sobre cemento reforzado en una estructura de acero galvanizado con una dimensión de 188 cm x 239 cm y actualmente pertenece a una colección particular en México.



**Figura 20.** Diego Rivera, El Levantamiento (1931).

Su autor, Diego Rivera, evidenció en su trabajo un alto contenido social siendo coherente con su posición política, asumiendo la época prehispánica y la raza indígena como una constante en sus obras que pronto tendrían una fuerte influencia estética en la pintura ecuatoriana; así el pintor Oswaldo Guayasamín, en su estadía en México se deja influenciar por José Clemente Orozco quien toma el sufrimiento indígena para plasmarlo en un mural de gran formato y simbolismo titulado *Apocalipsis*, el mismo que se encuentra en el Templo de Jesús Nazareno en México.





**Figura 21.** José Clemente Orozco, *Apocalipsis*, 1940.

El mural mexicano, tanto en su temática indigenista como elaboración de gran formato, son los referentes sobre los que se desarrollaran nuevas propuestas por parte de artistas ecuatorianos, entre los que mencionaremos a dos de sus representantes, al quiteño Oswaldo Guayasamín y al guayaquileño Jorge Swett Palomeque.

Guayasamín se embarca en la obra de denuncia, para lo cual emplea diversos recursos entre ellos acrílicos y polvo de mármol, permitiéndole el mural una mayor superficie de expresión. Entre sus obras están: *España e Hispanoamérica*, *El descubrimiento del Río Amazonas* que, presentan características similares: rostros con gran expresividad, contrastes fuertes que dan cierta sensación de movimiento a los personajes; fusión entre rasgos precolombinos y modernos.



Este mural tiene dos versiones la primera fue solicitada por el consejo Provincial de Pichincha y realizada por Guayasamín en 1980, con una dimensión de 120 metros elaborado con acrílico y polvo de mármol y la otra se encuentra en el aeropuerto de Barajas en Madrid.



**Figura 22.** Oswaldo Guayasamín, *Ecuador y España e Hispanoamérica*, 1980.

Obsérvese la obra titulada *El Descubrimiento del río Amazonas* elaborada con la técnica de mosaico con cristales de Venecia, realizado en 1961 se encuentra en el Palacio de Gobierno de Quito. Dimensiones: 5,19m de ancho x 7,45 m de alto.



**Figura 23.** Guayasamín, *El descubrimiento del río Amazonas* (1961).

Otro artista descollante del Ecuador es el muralista y abogado guayaquileño Jorge Swett Palomeque que, al igual que Guayasamín, según la autora Yáñez (2014) afirma que ambos artistas ven como referente la época precolombina: historias ligadas al pasado ecuatoriano y hechos de interés mundial, como inspiración para la creación de sus obras (p. 29, 30).

Al decir, comenta que las pinturas de Jorge Swett enfatizan el trabajo indígena, las luchas de clases y la reivindicación de derechos. Entre unas de las obras más destacadas de Swett; están *La Conquista* (1960 - Puerto Marítimo de la ciudad de Guayaquil), utilizando la técnica de mosaico vítreo para plasmar la conquista española; *Época Prehispánica* (1968 aprox. - Cámara de Comercio de Guayaquil), que representa la vida cotidiana de las personas cerca del mar de los aborígenes; *El Hombre y la Paz* (1962 - Centro de convenciones Simón Bolívar), en el cual se pueden apreciar guerreros en actitud de batalla y tregua, utilizando así mismo la técnica del mosaico. En estas obras se observa la simbología precolombina Manteño–Huancavilca.



**Figura 24.** Jorge Swett, *La Conquista* (1960).



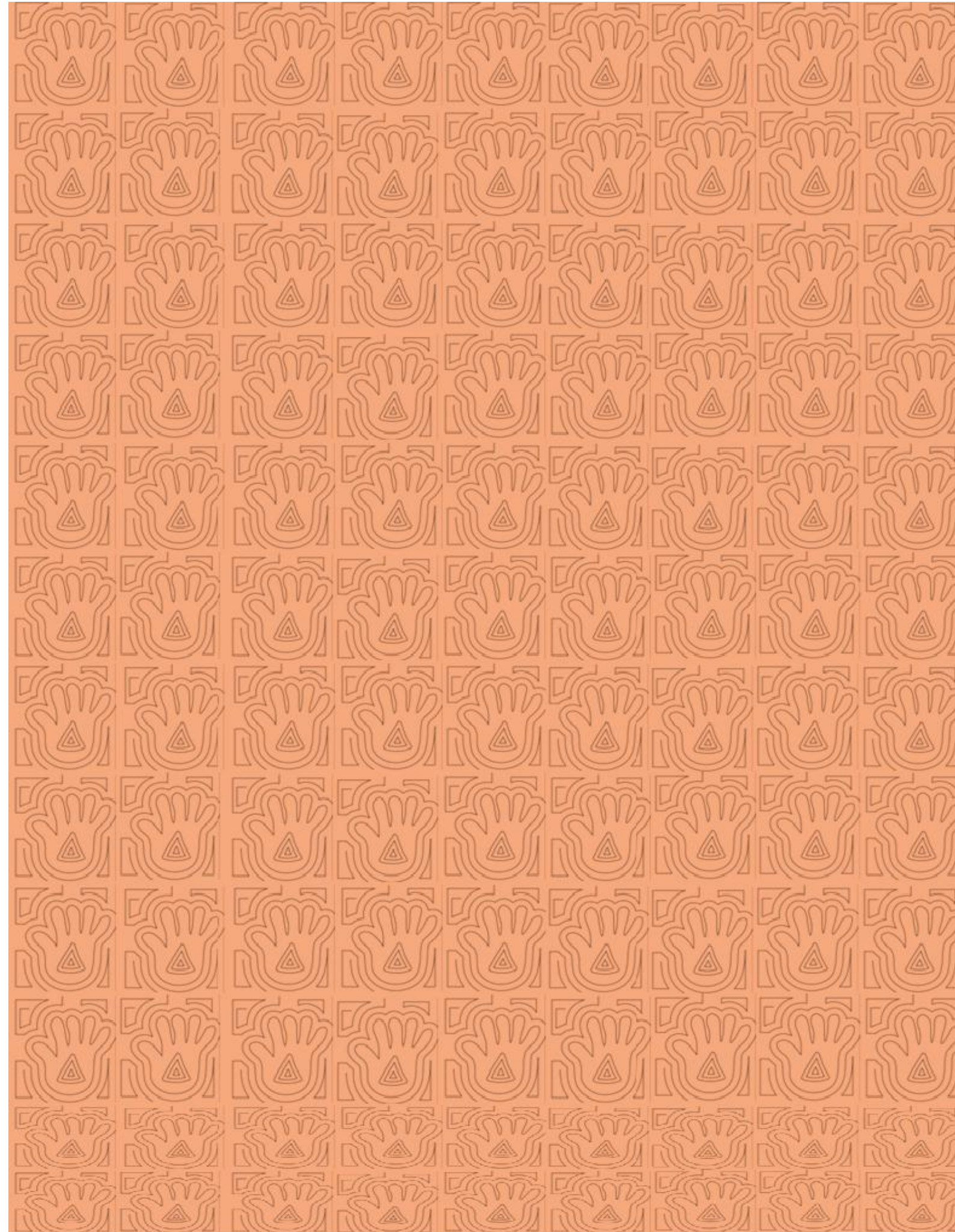


*Figura 25. Swett, Época Prehispánica (1968).*



*Figura 26. Swett, El Hombre y la Paz (1962).*









# CAPÍTULO





## CAPÍTULO 2

### 2.1 Cerámica: concepto

Según los autores Galán y Aparicio (2006) el término cerámica proviene del griego *keramiké* que quiere decir sustancia quemada; término que refiere a materiales inorgánicos, no metálicos que exhiben propiedades útiles como alta resistencia y dureza (p. 31).

Se la puede clasificar en cerámica de barro (ollas y ladrillos); cerámica de loza (vajilla); cerámica de porcelana (vajilla fina y piezas artísticas).

Por la durabilidad que posee la cerámica, se considera una fuente valiosa de información acerca de la vida cotidiana del hombre.

### 2.2 Origen de la cerámica

La cerámica constituye una de las manifestaciones artesanales más antiguas del ser humano; fusión de agua, tierra, aire y fuego, evidencia el paso y la evolución del hombre a través de la historia.

Según el autor Gutiérrez (2008) afirma que el hombre del neolítico desarrolló las primeras formas cerámicas (10.000 años a.C.). La plasticidad de las arcillas y su transformación por la acción del fuego le condujeron a la creación de objetos para cubrir sus necesidades mágicas espirituales y cotidianas, como la creación de vasijas que podían contener, almacenar y cocer sus alimentos.

Las fuentes arqueológicas relatan de las primeras vasijas de cerámica que por su decoración, forma y pasta, se presume su procedencia de Egipto (3.000 años a.C.) extendiéndose por Mesopotamia, Creta, Grecia y Europa Occidental. Además, se ha encontrado en la cerámica precolombina en América del Sur (Perú, Colombia, Ecuador) gran cantidad de piezas que eran utilizadas en actos religiosos, en la vida cotidiana y para el trueque entre civilizaciones.



Los egipcios, asirios, y babilonios produjeron un arte cerámico prominente; los palacios y templos babilónicos (la torre de babel) piedra arcillosa cocida, son ejemplo de ello. Asimismo, vestigios de la cultura griega, son vasos con decoraciones en color negro sobre fondo rojizo y estatuillas en arcilla cocida. Este arte cerámico griego, que heredaron los romanos, se extinguió con las invasiones y emigraciones de pueblos.

### 2.3 Procesos cerámicos

Siendo la arcilla el principal material para la elaboración de la cerámica, se puede afirmar que por ser abundante en la superficie del globo, su presencia y desarrollo es universal, distanciado por el tiempo y espacio pero unido por un mismo proceso técnico. Las necesidades físicas y espirituales del ser humano, unido a su capacidad de observación, le hicieron percatarse de la acción del fuego sobre barro y descubrir su transformación reflejada en su durabilidad y resistencia.

En nuestros días la palabra cerámica sigue evocando y describiendo el conjunto de productos basados en arcillas, caolines y fundentes que son transformados por la acción del fuego.

Se ha indicado que las arcillas son el principal componente de la cerámica, pues estas, una vez mezcladas entre sí o con otros materiales minerales u orgánicos, adquirirán características adecuadas para la generación de determinados trabajos. Su coloración varía: gris, castaña, roja o negras, según las mezclas realizadas.

Las arcillas en contacto con el agua se ablandan y aumentan de volumen, absorbiendo el líquido poco a poco; de modo opuesto, las arcillas húmedas se endurecen al contacto del aire, a la vez que su volumen va disminuyendo con la desecación.

Al respecto Vittel (1986) comenta que las arcillas y los caolines proceden de la descomposición de diversas rocas feldespáticas que se ha efectuado durante



el curso de millones de años siendo el agua el principal disolvente para la transformación de estos elementos (p. 18).

Aunque los procesos cerámicos evolucionan, fueron en su momento solo tierra cocida, con tal impacto, que transformaron de manera radical la vida del hombre.

## **2.4 Componentes de la arcilla**

A decir de Hald (1986) y de otros autores, desde tiempos remotos el hombre ha conocido y aprovechado la cualidad peculiar de la arcilla (p. 79) de dejarse moldear o modelar cuando está húmeda, conservando la forma después de secada y quemada para finalmente transformarse en un objeto con fines decorativos o utilitarios.

Por estas propiedades este noble material es utilizado para hacer objetos de alfarería, de uso práctico y decorativo.

Al respecto Jacqui (2009) manifiesta que en términos geológicos es un material terroso de grano fino que se puede encontrar casi en cualquier lugar del mundo. Sus dos componentes esenciales son el sílice y la alúmina (un óxido del aluminio), originados a partir de rocas ígneas y metamórficas. Se forma de manera natural a partir de feldespatos y granitos descompuestos por la acción de los glaciares y la erosión a lo largo de millones de años

Se distinguen algunos tipos básicos de arcillas:

### **2.4.1 Arcillas primarias o residuales**

Llamadas así porque se encuentran en el mismo lugar que se forman y son bastante raras. La más importante es el caolín (comúnmente denominada arcilla china). Es de color blanco y muy pura, pero difícil de manipular sola por el gran tamaño y la poca plasticidad de sus partículas.

### 2.4.2 Arcilla bentonita

Muy fina y moldeable, se suele añadir a otras más rígidas para aumentar su plasticidad. Las arcillas primarias son, por su blancura, componentes principales de la porcelana, los aprestos almidonados y otros.



**Figura 27.** *Arcilla Bentonita.*

### 2.4.3 Arcillas sedimentarias o secundarias

Se distinguen de las anteriores porque han sufrido una mayor erosión y han sido transportadas hasta muy lejos por la acción del agua, el viento y los glaciares. Jacqui (2009) Comenta que en el largo proceso del traslado, estas arcillas recogen minerales e impurezas que afectan, entre otras cosas, al color y a la temperatura de cocción, hasta el punto que algunas solo se cuecen a bajas temperaturas. Las terracotas, por ejemplo, toman su color característico del hierro y son las que cuecen a más baja temperatura (p. 10).

## 2.5 Preparación de la pasta cerámica

Como hemos mencionado anteriormente el principal material que se utiliza para la elaboración de la cerámica es la arcilla, la misma que tiene que pasar por un proceso de preparación: ablandamiento, depuración, sedimentación y reposo.

Se añaden: elementos plásticos fundentes (ayudan a controlar la fusión y brindan dureza a la pasta); elementos desgrasantes como la paja o arena (disminuyen la contracción y permiten un secado sin torceduras).

Luego de tener una pasta reposada y con un secado previo, se procede a amasarla con el fin de ablandarla y poder moldearla.

Según Padilla (s.f.) Existen varias composiciones de pastas de arcillas que pueden clasificarse en: porosas (arcillas con hierro e impurezas minerales) que

necesitan cocerse en bajas temperaturas y las no porosas (arcillas plásticas sedimentarias) que son resistentes a las altas temperaturas. Luego de la preparación de la pasta se puede moldear y realizar la conformación de objetos (p. 5).

## 2.6 Técnicas decorativas de la cerámica

Una vez que ya se tiene preparada la pasta cerámica, existen diferentes técnicas que, a través de métodos tradicionales de fabricación, sirven para moldear y manejar de mejor manera la arcilla, así:

**Torneado**, esta técnica es trabajada conjuntamente con un torno el mismo que puede ser de mano, pie o eléctrico, está formado por un disco que al accionarse con el pie gira permitiendo dar, circularmente, un perfil regular a la arcilla.



**Figura 28.** Encalada, José. *Torneando*, Taller Galería Encalada.





**Figura 29.** Torneando.

**Modelado a mano**, técnica más antigua para la realización de objetos que incluye pellizcos, churros (rollos de arcilla que se van añadiendo a la base) y planchas (placa de arcilla que se la obtiene de la presión ejercida por la utilización de un rodillo).



**Figura 30.** Modelado a mano, Soporte para un mural con relieve.

**Moldes**, esta técnica es empleada para la creación de piezas con detalles exactos, para esto se puede utilizar yeso o silicona, la pasta cerámica se introduce en el molde y se espera un cierto tiempo para que el molde absorba la humedad de la arcilla. La misma que al secarse tiene una reducción de tamaño por lo tanto el molde que se emplee deber ser de tamaño mayor al modelo que se utilizará, esta técnica es muy aplicada en la industria de la cerámica.



**Figura 31.** *Preparación del yeso.* Se la realiza en forma circular para evitar que salgan grumos o se formen burbujas.



**Figura 32.** *Fases de elaboración del molde.*

## 2.7 La cerámica Ecuador – Ancestral

La cerámica en el Ecuador nace con los aborígenes de las culturas del periodo Formativo (4.000 a.C. – 500 d. C.): Valdivia, Machalilla y Chorrera, ubicados en las provincias de Guayas, Manabí y Los Ríos; cultura Cotacollao ubicada en la ciudad de Quito y al sur, la cultura de Narrío ubicada en la ciudad de Cuenca.

Los restos arqueológicos en cerámica utilitaria de la cultura Valdivia se encuentran entre las cerámicas más antiguas del continente americano, entre diversos objetos se puede mencionar: ollas gruesas con bordes ondulados, con estampes y grabaciones, con prolongaciones en la parte inferior, llamados también recipientes polípodos.

Al decir de Juan Cordero (2011), en la cerámica Valdivia antes mencionada manifiesta que en estas se destacan la creatividad y la hermosura de botellas antropomorfas, zoomorfas y fitomorfas, utilizadas para actos ceremoniales y para el almacenamiento y cocción de sus alimentos (p. 17,19).



**Figura 33.** *Recipiente Fito morfo*, Cultura Valdivia, Museo de las culturas Aborígenes. Cuenca, Ecuador.



**Figura 34.** *Botella Zoomorfa*, Cultura Valdivia, Museo de las culturas Aborígenes. Cuenca, Ecuador.



**Figura 35.** *Olla con grabado*, Cultura Valdivia, Museo de las Culturas Aborígenes. Cuenca, Ecuador.



Ya para el periodo de Desarrollo Regional (500 a.C. – 500 d. C), las culturas: Tolita, Jama Coaque, Bahía, Guangala, realizan sus creaciones de cerámica inspirándose en los animales, seres, según su creencia, con virtudes que el ser humano anhelaba poseer. Desarrollan máscaras de cerámica; tablillas en que recrearon la vida afectiva que tenían con su familia; recipientes para varios usos. Recubrían con cera ciertas áreas de sus piezas, dejando libres otras y las bañaban con hollín y miel silvestre para después hacerlas pasar por una nueva cocción.



**Figura 36.** *Cerámica representativa del período de Desarrollo Regional, Museo de las Culturas Aborígenes. Cuenca, Ecuador*

Cordero (2011) comenta que entre los periodos de Desarrollo Regional e Integración (500 a. C. –1.470 d. C), están las culturas de Panzaleo, Tacalshapa, Negativo del Carchi, Puruhá, Manteña Huancavilca, Cashaloma; sus objetos en cerámica se caracterizan por ser de gran volumen, esféricos y muy livianos, así, se encuentra: ollas con decoraciones de cántaros, platos y vasos con distintas decoraciones, instrumentos musicales, figurillas con representaciones antromórfas y floreros (p. 25-39).



**Figura 37.** *Cerámica representativa, del periodo de Desarrollo Regional y de Integración, Museo de las Culturas Aborígenes., Cuenca, Ecuador.*



### 2.7.1 Cerámica popular en la provincia del Azuay y Cañar

La cerámica popular en lo que hoy es la provincia del Azuay tiene profundas raíces históricas, llegándose a encontrar restos arqueológicos de cerámica de los periodos paleolítico y neolítico que según Cordero (2011), datan del 13.000 a. C. – 1.500 d. C. Chobsi destaca como la primera cultura pre-cerámica asentada en esta provincia; diversos instrumentos como flechas, hachas, morteros, collares, sillas de piedra, revelan el gran trabajo en piedra que realizaban, su vida cotidiana y su manera de obtener los alimentos.

Recientes trabajos llevados a cabo por investigadores y antropólogos entre ellos la autora Sjöman (1991), quien cita el trabajo investigativo de Dominique Gomis en Chaullabamba y Karen Ohlsen con el apoyo del CIDAP en la cuenca del río Paute (Pirincay) presentan hallazgos arqueológicos de gran importancia, correspondientes al periodo Formativo 4.000 a.C. – 500 a.C., cultura Narrío; su producción cerámica se caracteriza por el empleo de técnicas estéticas asombrosas para obtener objetos utilitarios (jarras pulidas con engobe brillante, vasos con decoraciones grabadas, ollas con bicromías, ollas fito-morfa, botellas zoomorfas (p. 122).

Continuando, con lo antes mencionado, Cordero (2011), autor de la Guía del Museo de las Culturas Aborígenes rememora que otra cultura importante es cultura Cashaloma, ubicada entre los periodos de Desarrollo Regional 500 d.C – 1.470 d.C y de Integración; su centro cultural más importante, Ingapirca, guardaba las riquezas de los nobles cañaris (p. 51). Entre su producción cerámica se han hallado: copas de base convexa y anular que tienen un engobe-marrón, crema y bordes que ocasionalmente alteran esos colores; floreros con pocos detalles decorativos; cántaros y otros recipientes con decoración bicroma; gran cantidad de vasos con pintura positiva y negativa; figuras estilizadas, mazorcas de maíz, sonajeros cerámicos de forma alargada y con figura animal para la distracción de los niños o para alguna ceremonia religiosa.



En el mismo periodo al decir de López (2001) comenta que la cultura Tacalshapa (500 a. C. – 1.200 d. C.) encuentra con un amplio territorio que sobrepasa los límites de Azuay y Cañar, sus primeros objetos de cerámica fueron hechos de materiales erosionables y de mala calidad, pero lograron mejorarlos con una elección más acertada de la materia prima, pudiéndose encontrar objetos como: recipientes antropomorfos pequeños, recipientes lenticulados grandes, recipientes bicéfalos, vasos, platos y cántaros cefalморfos decorados con pintura negativa de tradición Narrío.



**Figura 38.** Cerámica representativa, de la comunidad de Cashaloma, Museo de las Culturas Aborígenes. Cuenca, Ecuador.



A mediados del siglo XV los incas comenzaron con la expansión de su imperio llegando a los países que en la actualidad son Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia y Chile, imponiendo sus costumbres, tradiciones, idioma, religión y economía a las culturas existentes. De ellos prevalecen huellas como caminos reales, objetos en cerámica, ciudades majestuosas en su tiempo, Ingapirca y Tomebamba.

La ciudad de Tomebamba 1.470 d.C. – 1.532 d. C., localizada en lo que es hoy la ciudad de Cuenca, contaba con el palacio Pumapungo del Cacique Huayna-Cápac; comprendía 45 hectáreas, con función religiosa y administrativa. Aquí han sido encontradas grandes cantidades de tiestos de cerámica inca y objetos utilitarios de cerámica como aríbalos, platos, ollas, olletas, jarras, vasos con asas laterales, obras todas ricas en belleza artística y decoración, asimismo, objetos con metales preciosos como el oro, plata y bronce.

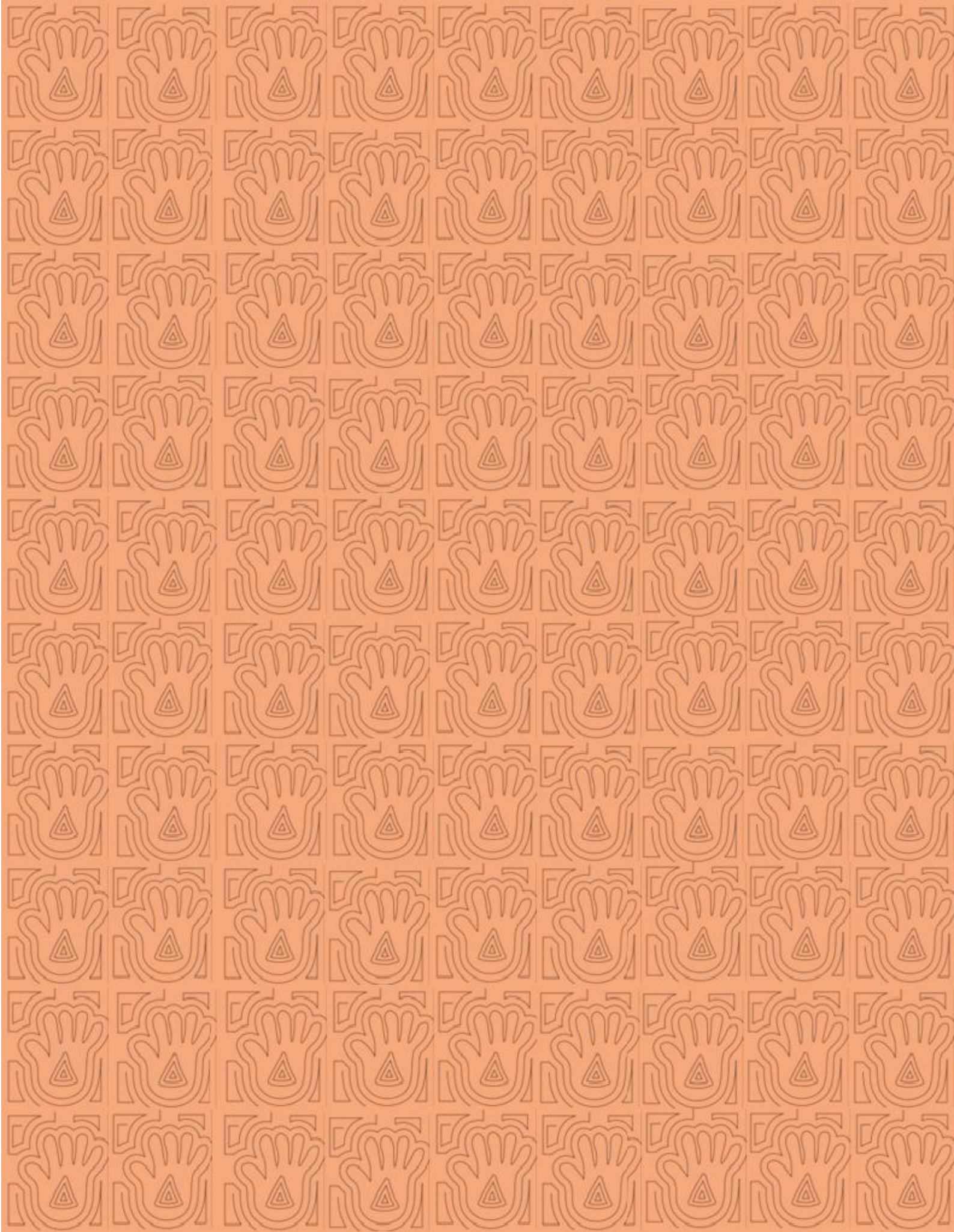
Corroborando con las entrevistas al Museo de las Culturas Aborígenes y al exponer el trabajo investigativo de Sjöman (1991), se comenta que seguramente los incas aprovecharon la existencia de alfareros cañaris para mandar a fabricar su propia cerámica, de formas estandarizadas (p. 123).

El proceso de la conquista produjo un mestizaje en las tecnologías, formas y diseños de la cerámica cañari e inca. Obsérvese en las siguientes imágenes la decoración de vasijas, cantaros; etc.



**Figura 39.** *Cerámica representativa, del Imperio Inca, Museo de las Culturas Aborígenes. Cuenca, Ecuador.*







# CAPÍTULO



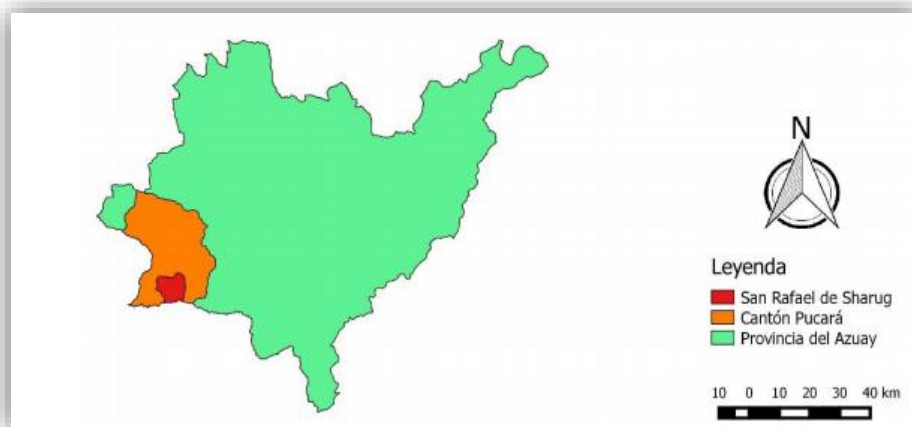
## CAPÍTULO 3

### 3.1 Introducción

Para el desarrollo de la propuesta de la obra mural, se han considerado diferentes aspectos que caracterizan a la población de San Rafael de Sharug, entre ellos, la herencia ancestral manifestada en su nombre, así como en los petroglifos emplazados en la localidad como testigos de un pasado prehispánico y pre – inca; la agricultura como su sistema de producción económica; y, la cosmovisión Inca – Cañari con sus valores iconográficos a los que recurriremos para tomar de ellos algunos elementos sobre los que se erigirá la presente propuesta mural.

### 3.2 San Rafael de Sharug

San Rafael de Sharug pertenece al cantón Pucará en la provincia del Azuay, al decir de las autoras Albarracín y Bautista (2016), estudiantes de la carrera de Turismo de la Universidad de Cuenca, que realizaron su tesis en el lugar comentan que el lugar se encuentra ubicado a una distancia de 125 km aproximadamente de la ciudad de Cuenca, incluido 12 km más el ingreso por la comunidad de Tendales ubicada en la vía principal en el tramo Girón-Pasaje.



**Figura 40.** Ubicación parroquia San Rafael de Sharug, cantón Pucará, Azuay.



Los orígenes de esta población se ubican dentro de la cultura Cañari que, posteriormente, pasará a ser un sitio de emplazamiento para tropas militares Incas durante la conquista para, en una siguiente etapa, ser colonizados por huestes españoles. En las entrevistas realizadas, durante el trabajo de campo, a los pobladores oriundos del lugar, afirman que San Rafael de Sharug hoy es la mezcla de tres culturas, cañari, inca y español.

Según la información que presenta el sitio web del Gobierno Autónomo Descentralizado Parroquial Rural de San Rafael publicado en el año (2011) comentan que Sharug fue un lugar estratégico desde el punto de vista militar, de ahí las repetidas ocupaciones por parte de ejércitos invasores, pues su significado en kichua quiere decir “*tierra limítrofe entre la costa y la sierra*”, lo que lo convertía en un punto de control; además el nombre *San Rafael* es de incorporación reciente, pues obedece a la presencia de la imagen del arcángel Rafael que descansa en las instalaciones de la iglesia central.



**Figura 41.** Iglesia Central de la parroquia San Rafael de Sharug.

Petroglifos con imágenes de espiral, representación constante en las culturas cañarí e inca.



**Figura 42.** *La gran piedra Tallada, Cantón Pucará, Azuay.*



**Figura 43.** *Paisaje, San Rafael de Sharug, Cantón Pucará, Azuay.*



**Figura 44.** *San Rafael de Sharug, Cantón Pucará, Azuay.*

Datos a destacar de la parroquia: su economía se basa principalmente en la producción agropecuaria, siendo sus principales cultivos, el maíz y la caña de azúcar además de la ganadería. El lugar cuenta con bellos paisajes naturales de regiones con diversos biotopos, pues al estar en las estribaciones de la cordillera occidental es poseedora de diversos microclimas que da origen a una riqueza de vida, con gran potencial turístico.



**Figura 45.** *Vía Tendales San Rafael de Sharug, Cantón Pucará, Azuay.*

Otro de los recursos naturales con los que cuenta Sharug son los minerales no metálicos, pues, posee distintos tipos de arcillas, feldespatos, caolines, entre otros, materiales empleados en la producción industrial de la cerámica, motivo por el cual el Gobierno Provincial del Azuay mediante el programa de Voluntarios Azuay ha

venido trabajando conjuntamente con la población para desarrollar proyectos en beneficio del lugar a través de diversas propuestas, siendo uno de ellos la construcción del *Centro de Desarrollo Parroquial*, en el que se incluye la



**Figura 46.** *Construcción del Centro de Desarrollo Comunitario. San Rafael de Sharug, Cantón Pucará, Azuay.*



**Figura 47.** *Cubierta del Centro de Desarrollo Comunitario, San Rafael de Sharug.*





elaboración de un mural que dé cuenta de Sharug desde su cultura ancestral y contemporánea.

### 3.3 Iconografía Cañari e Inca

La cultura ancestral Cañari y su orientación en el mundo giraban en torno a lo mágico y espiritual a través de cultos de adoración a sus “dioses” con el objeto de alcanzar una respuesta en momentos de necesidad, o simplemente agradecer por los favores otorgados; es así que, mediante danzas, ofrendas y sacrificios rendían culto a sus deidades.

Entre los elementos sagrados de la cultura Cañari, representados en cerámica, textiles, danza y mencionados en sus leyendas, al decir de Robles (2000) y Tenocota (2013) están: *la Leoquina o Padre Serpiente; la guacamaya o Madre Guacamaya; Killa, Mama Killa o Madre Luna* (divinidad principal que regía los cambios y la evolución, representada en las fases lunares, lo que permitió el trazo de un calendario); la Pachamama o *Madre Tierra*, sobre la que se sustenta la vida que da frutos; los cerros, donde habitaban los Apus y las lagunas.

Al ocurrir la colonización por parte de los Incas sobre el pueblo cañari, estos impusieron sus ritos y celebraciones a sus deidades, siendo uno de los más importantes el dios sol, Inti; además trajeron consigo nuevas técnicas cerámicas que se fusionaron con las de la cultura local en la elaboración de vasijas y otros utensilios de alfarería, sobre las que se representaron símbolos o iconos como elementos decorativos o de ritual. Estos símbolos son los que, en un gesto de apropiación, para ser reinterpretados e incorporados en una nueva obra, elementos como: la serpiente, las montañas, el maíz, la cruz del sur, el sol, y los escalones.

#### 3.3.1 Leoquina - Serpiente

Según Cordero (2011), manifiesta que la Leoquina también conocida como *El Amaru*, o serpiente cósmica en la cosmovisión andina, en la leyenda cañari emerge de la laguna de Culebrillas para dar origen a su pueblo, los cañari. A esta

deidad se la representaba como una espiral tanto en sus objetos utilitarios y decorativos, como los sellos. La espiral expresa la unión de la existencia terrenal con la espiritualidad desde el nacimiento del hombre, su reproducción hasta su muerte y continua el mismo proceso con su generación, por lo tanto nunca muere.

Al respecto el autor Amaru (2012) comenta que, la serpiente simboliza el inicio de la vida, el alma, la libido y la fecundidad, también las fuerzas opuestas complementarias de la naturaleza, la sabiduría y el conocimiento. Este animal totémico es el representante del “Ukhu pacha” o mundo interior, subconsciente, del mundo andino, el mundo subterráneo, que está “dentro y debajo”.



**Figura 48.** Cerámica representativa, Cultura Tacalshapa y Cashaloma. Museo de las Culturas Aborígenes. Cuenca, Ecuador.



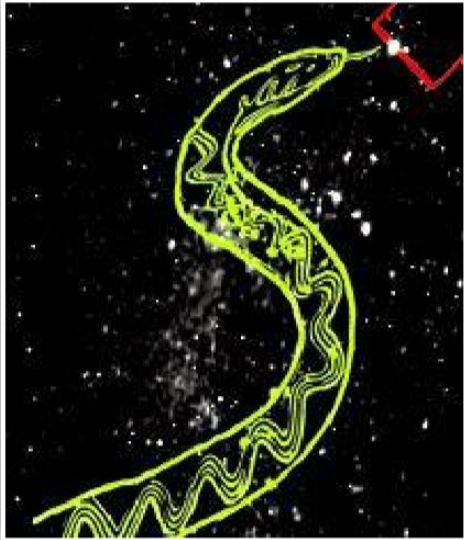
**Figura 49.** Serpiente en forma de espiral, Cerámica representativa, Cultura Tacalshapa y Cashaloma. Museo de las culturas Aborígenes. Cuenca, Ecuador.



**Figura 50.** Mano con serpiente en forma de espiral, Cerámica representativa, Cultura Tacalshapa y Cashaloma. Museo de las Culturas Aborígenes. Cuenca, Ecuador.



**Figura 51.** Cerámica representativa, Mano con serpiente enroscada, Cultura Tacalshapa y Cashaloma, Museo de las Culturas Aborígenes., Cuenca, Ecuador.



**Figura 11.** Constelación Machacuay:  
*Serpiente Cósmica.*

En la cosmovisión Inca la serpiente también formaba parte de la bóveda celeste, siendo una constelación denominada *Machacuay* la cual, según Amaru (2012) afirma que a la misma la puede observar a través del cielo extendiéndose desde las cercanías de la Cruz del Sur hasta el Can Mayor (p. 33).

### 3.3.2 Los Apus - Montañas:

Según Christian Vitry (2007) arqueólogo de la Universidad de Salta, la palabra *Apu*, en kichua significa gran señor, jefe supremo, juez superior, deidad natural, protector o rey. Son deidades que protegen al pueblo y que habitan en los cerros o montañas constituyéndose en la montaña misma, por lo que algunas son consideradas sagradas.

El *Apu* lugar predilecto para el cóndor (ave sagrada, mensajera de las montañas) elige las cumbres o simas para dejar el mensaje que le ha sido encargado para luego descansar después de aquel largo viaje; es así que este lugar no solo lo eligen majestuosas aves para posarse sobre el, sino que también en la religiosidad andina prehispánica, las montañas, cerros o volcanes eran deidades muy importantes ya que también controlaban los fenómenos meteorológicos y la vida de las personas, quienes presentaban ofrendas, sacrificios para aplacar la ira de las otras deidades.



Obsérvese las formas lineales, una especie de triángulo que representaba a las montañas o Apus pintados sobre cerámica representativa de las Culturas Tacalshapa, Cashaloma e Inca.



**Figura 53.** Cerámica representativa, Culturas Tacalshapa y Cashaloma e Inca. se ha resaltado los detalles con amarillo para una mejor apreciación en detalle. Museo de las Culturas Aborígenes. Cuenca, Ecuador.



### 3.3.3 Sara – Maíz

Al decir de Cortés (2000) quien cita el trabajo de P. Pretrich. *Mito mochó* Comenta:

El maíz, planta comestible domesticada por las sociedades indígenas de América, es uno de los alimentos que se insertan dentro de su cosmovisión, así, para el pueblo maya, aunque el barro fue el componente inicial del hombre, el maíz le humanizó y le hace tomar conciencia de su papel dentro del universo (p. 6). "Con el maíz *la luz* vino a sus ojos, el entendimiento les llegó y entonces formaron el pueblo, levantaron sus casas; se convirtieron en hombres" (p. 125).

Para el pueblo Saraguro, etnia ubicada al norte de la provincia de Loja, el maíz ha ocupado un espacio relevante, pues según Arévalo (2007) su nombre viene de dos raíces quichuas: *Sara* que significa maíz y *Curu*, gusano. Uniendo estos dos vocablos, *gusano de maíz* o *maíz que se apolilla* (p. 15) sería el término con el que se identificarían, desconociendo la razón para esta nominación. Sin embargo existen otras posibilidades, quizá ha sido Sara-Juru que sería maíz inclinado, agobiado; Sara-Jura, germinado, maíz que germina o crece, Sara-curi que significa maíz de oro.

En fin, la persistencia de una gran cantidad de mitos y tradiciones en torno al maíz, confirman la importancia que tiene no solo en la dieta diaria, sino dentro del ciclo de festividades religiosas de los pueblos andinos. El maíz en la cultura cañari debió ocupar un puesto importante, pues se lo representaba en forma de puntos pintados alrededor de sus vasijas.

Obsérvese en las imágenes subrayadas con amarillo como el maíz fue incorporado pintándose sobre cerámica de las culturas Aborígenes Cashaloma e Inca siguiendo una secuencia que alude a su forma.

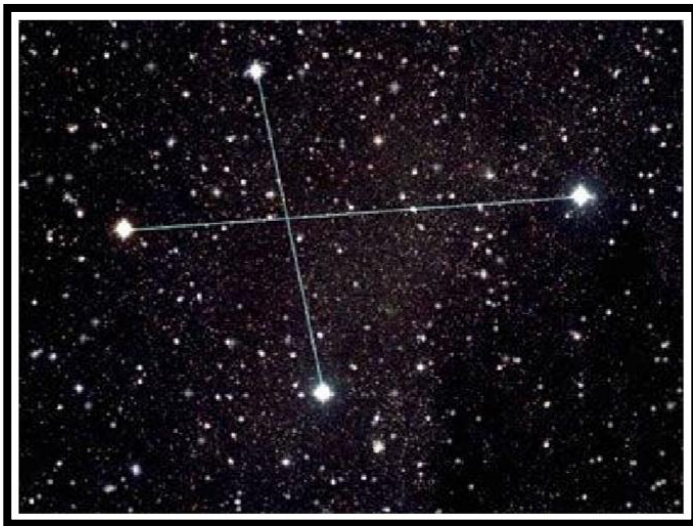


**Figura 54.** Representación del Maíz pintado alrededor de la cerámica perteneciente a las culturas *Cashaloma e Inca*, Museo de las culturas Aborígenes.



### 3.3.4 La Chakana – Cruz Andina:

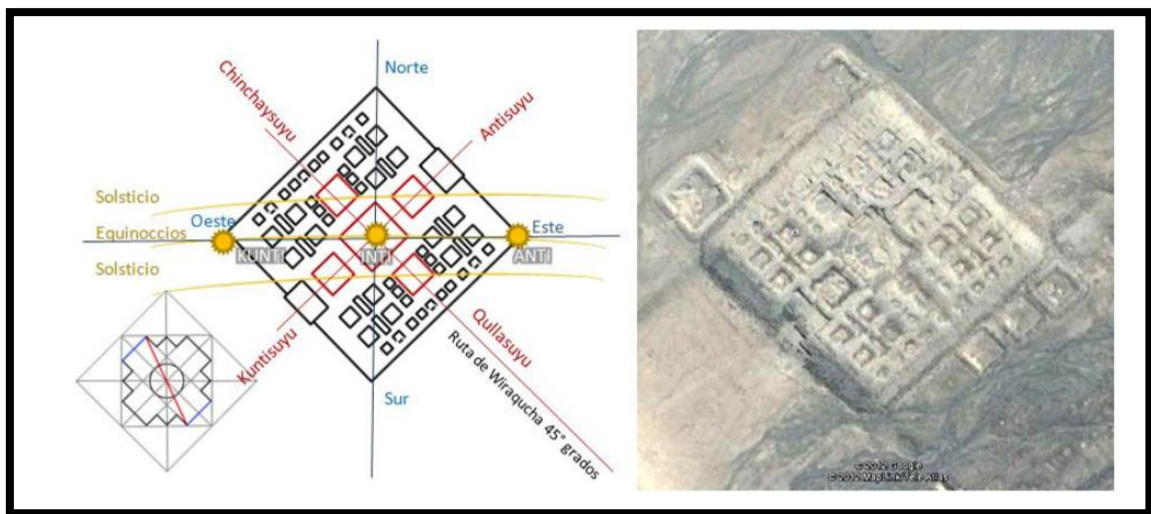
Según Puma (2014) en su libro *Ramillete de Caminos*, comenta que La Cruz Andina o *chakana*, es un término *Kichua* (*Chaka*=puente / *Hanan*= alto), hace referencia a una de las más importantes constelaciones de los pueblos andinos que marcan su cosmovisión. Este icono de carácter astronómico y espiritual, ordenador del mundo andino, permitió la elaboración de los calendarios agrícolas; la organización de territorios y hasta la conexión con fuerzas superiores, al ser considerado puente cósmico (p. 75-87). Su origen se atribuye a la constelación de estrellas que se pueden divisar en el hemisferio austral. La *chakana*, al ser el punto de cruce de una línea vertical y una horizontal, es el punto de metamorfosis entre arriba-abajo y derecha-izquierda, es el símbolo andino de la relacionalidad de la creación, en si del todo, siendo también una constelación que está formada por cuatro estrellas brillantes que alineadas forman una cruz.



**Figura 55.** Constelación Cruz del Sur.

Los Incas habrían tomado este modelo cósmico para formar el Tawantinsuyu, en el que constan los cuatro reinos o suyus: *Chinchasuyu*, *Antisuyu*, *Kuntisuyu*, *Quillasuyu*, que a su vez son las cuatro direcciones de la tierra; he ahí la importancia que tiene y tendrá la *Chakana* como elemento de gran valor cósmico. En la siguiente imagen podemos observar que esta cuatripartición está presente en culturas pre-incas pertenecientes al *Tawantinsuyu*.

Obsérvese las siguientes tomas satelitales del Complejo arqueológico *Pampa de Llamas* ubicado en el valle del Casma, en el departamento de Áncash, Perú.



**Figura 56.** Tomas satelitales del complejo arqueológico *Pampa de Llamas* perteneciente a la Cultura *Seshin*, Tawantinsuyu, Perú.

Los habitantes del Tahuantinsuyu, distribuyeron sus ciudades del gran imperio de una forma inteligente pues, Huacas, Templos y caminos Incas estaban contruidos sobre una inmensa Chakana. Los incas tomaban al dios Wiracocha como modelo para la dimensión circular del mundo (Puma, 2014).



Chawpin o Wiracocha, el “ombligo” que conecta los cuatro pachas, el Tawantinpacha.

**Figura 57.** *Chakana*, Cultura Cañari e Inca, Museo de las Culturas Aborígenes, Cuenca.

También los cañaris, como parte del mundo andino, dentro de su cosmovisión la Chakana se alla presente en su cerámica y sus trabajos textiles como las fajas, telares, etc. Obsérvese el siguiente trabajo realizado por una estudiante de La Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca.



**Figura 58.** La unión de los cuatro elementos. Chakana tejida en lana, por la artista Juana Cungachi de la Universidad de Cuenca.



### 3.3.5 Inti - Sol

A partir de lo mencionado Garcilazo de la Vega (1609), en la obra titulada Comentarios Reales, manifiesta que el sol o Inti es el símbolo más importante para la cultura Inca, debido a que representaba a su dios principal. Era el dador de vida, el que fecundaba a la Pachamama. La importancia que ocupaba esta deidad dentro de su cosmovisión le otorgaba al Inca el derecho de ser llamado hijo del Sol, así como la construcción de templos dedicados a él. Hoy en día se mantiene una fiesta en honor a esta deidad llamada el *Intiraymi* o Fiesta del sol celebrada por los pueblos cañaris y saragureños.

En la siguiente imagen se puede observar una faja de lana en la cual está figurando el sol como elemento central.



**Figura 59.** *Sol tejido en una faja de lana.*

Según Amaru (2012) afirma que el vocablo Inti es mal empleado en el contexto cultural, pues, en kichua el término *Ti* significa Sol, y los prefijos que le acompañan le darán su real significado, siendo *An-Ti* cuando nace el sol, *In-Ti* cuando alcanza su máximo cenit, *Qon-Ti* cuando se oculta en el océano, y *Wa-Ti* cuando permanece invisible al otro lado del planeta tierra.

### 3.3.6 El signo escalonado

Este elemento está representado por “ángulos entrantes y salientes que se repiten en forma vertical y horizontal, apareciendo en casi todas las construcciones, esculturas, pinturas, inscripciones, cerámicas, objetos de arte y de uso” (Amaru, 2012, p. 33).

Estos escalones permiten el ascenso a través de los pachas o espacio-tiempo; el mismo autor describe este transitar:

-HANAN PACHA Et. Espacio-tiempo superior = SUPRACONCIENCIA

-KAY PACHA Et. (Este) Espacio-tiempo (de aquí y ahora) = CONCIENCIA

-UHKU PACHA Et. Espacio-tiempo interior = SUB CONCIENCIA

-HAWA PACHA Et. Espacio-Tiempo (Exterior) = MAS ALLÁ DE LA CONCIENCIA



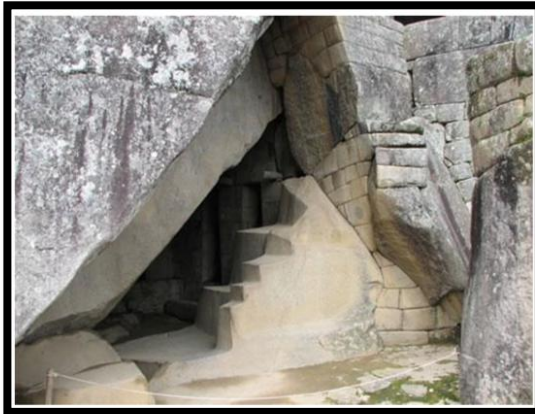
**Figura 60.** Una de las cerámicas más famosas de Chimbote, Perú. Representa el signo escalonado con una voluta o espiral al final.



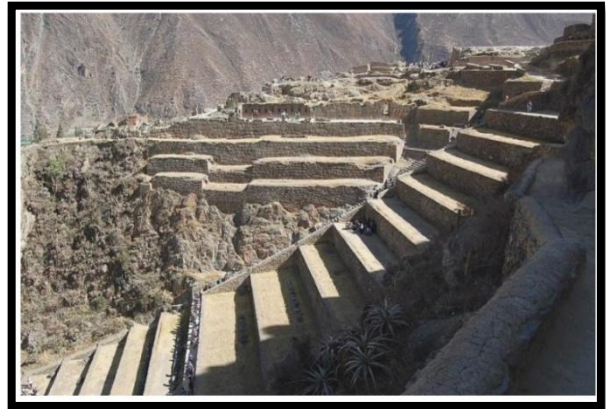
**Figura 61.** Ilustración signo escalonado.

El signo escalonado expresa la idea de la tierra y bóveda celeste: los escalones de abajo muestran el mundo terrestre y los escalones invertidos superiores el mundo celeste, o cósmico.

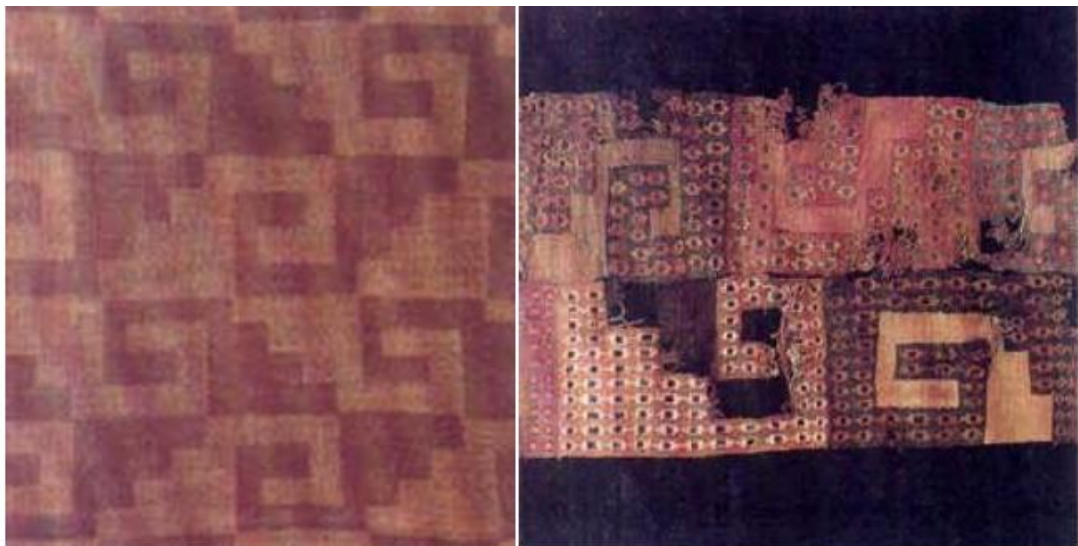
Los escalones no solamente tenían un valor mágico espiritual o ritual, sino también funcional. El signo escalonado sirvió como modelo para hacer los andenes que conservan en su forma una naturaleza escalonada que puede abarcar montañas enteras. Un ejemplo son las terrazas de cultivo que facilitaron la labor agrícola en las montañas, cerros y terrenos escabrosos andinos. A más de ello se observa el signo escalonado en tejidos de fajas de lana.



**Figura 62.** Mausoleo destinado al Inca Pachakuteq, Patallaqta, actualmente Machu Picchu.

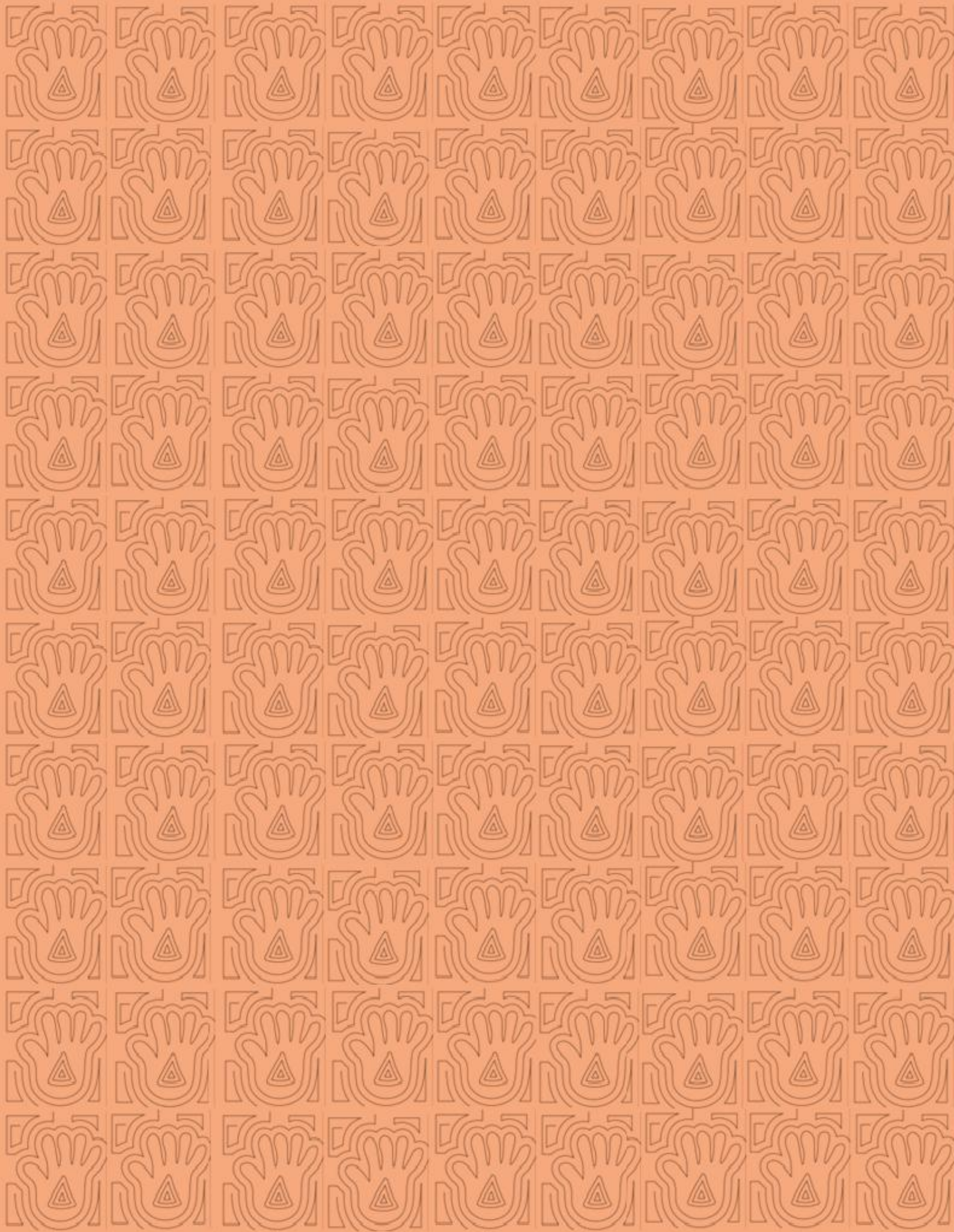


**Figura 63.** Andenes, conjuntos de terrazas escalonadas construidas en las laderas de las montañas andinas y rellenas con tierra de cultivo, Ollantaytambo, Cusco, Perú.



**Figura 64.** Signo escalonado, presente en los tejidos de lana andinos.







# CAPÍTULO





## CAPÍTULO 4

### 4.1 Referentes artísticos para la obra

La realización de la presente propuesta ha tomado como referentes artísticos autores que han tenido una trayectoria en el campo de la cerámica, específicamente en la creación de obras mural, con la particularidad de que sus propuestas, de una u otra manera, han buscado sus formas en lo tradicional o ancestral para ser representadas desde una concepción actual.

La apropiación y la re-significación, como recurso creativo, se ha empleado en diferentes áreas del quehacer humano, donde las artes no han sido la excepción, pudiendo evidenciarse esta práctica dentro de las vanguardias quienes recurrieron a expresiones ancestrales o *primitivas y salvajes*, como lo considerara el pensamiento euro-centrista, para poder expresar lo que occidente les había acostumbrado a callar.

Como una manera de devolver esta acción *predatoria*, tal como se refiere Carlos Rojas (2015) deberíamos convertirnos en una especie de caníbales culturales con nuestros propios recursos, y devorar lo Occidental para crear arte actual desde Latinoamérica.

#### 4.1.1 Eduardo Vega

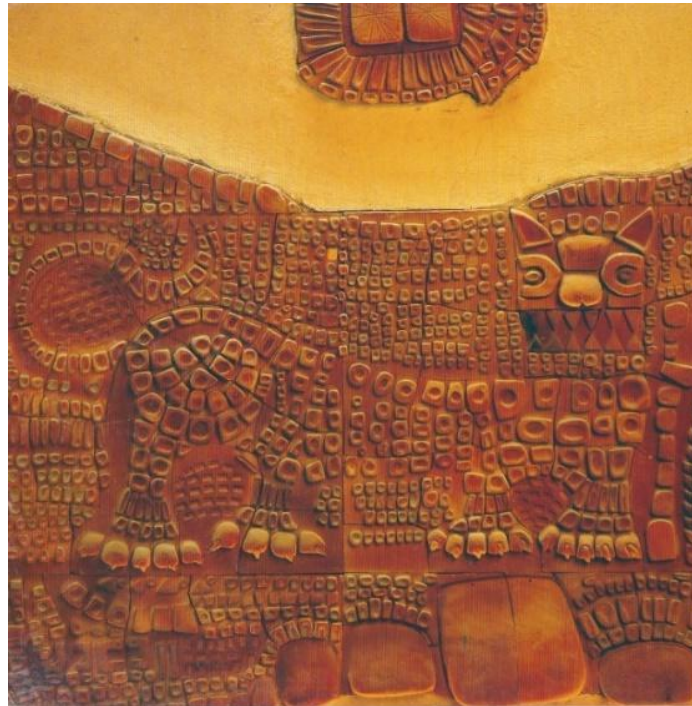
Nacido en la ciudad de Cuenca, estudió Bellas Artes en Madrid, Diseño en Londres y Cerámica artística en Bourges-Francia.

Dedicado a la industria cerámica y a la decoración de interiores, su talento con la arcilla y su gran interés por la arquitectura, le han permitido crear majestuosas obras de gran interés donde resalta su profundo amor por la naturaleza andina.

A través de sus murales ricos en relieve de terracota, poco esmalte y el uso ocasional de engobe aplicados a brocha y pincel, ha conducido al espectador a mundos mágicos. Su obra, *El País de El Dorado*, ubicada en el Hotel El Dorado



de la ciudad de Cuenca, al decir de Alexandra Kennedy (1996), aprecia vistosos animales ancestrales como el jaguar o la serpiente e incluso la integración de los conquistadores. El estilo que presenta es ricamente texturado con elementos de relieves pequeños, cuadrados o rectangulares, con una impresión circular al centro, demostrando el gran respeto que tiene Vega por la naturaleza y por la recuperación de las fuentes tradicionales.



**Figura 65.** Eduardo Vega Fragmento del mural, *El País del Dorado*. (1969). Hotel el Dorado. Cuenca, Ecuador.

En la actualidad, Vega trabaja en su Galería-Taller; dirige y produce obras murales bajo pedido para apasionados del arte en el Ecuador y en el extranjero.

La siguiente fotografía es de un mural que se encuentra en el Campus Central de la Universidad de Cuenca, junto al Aula Magna titulado *Árbol de la Vida*, con una dimensión de 9.50 m por 5 m y se instaló en ese espacio en el 2002.



**Figura 66.** Eduardo Vega, Mural cerámico. *Árbol de la Vida*, Campus Universidad Estatal de Cuenca.





**Figura 67.** Eduardo Vega, Detalle del conjunto escultórico, *Los Tótems*, 5 m x 3 m x 11m., obra pública realizada en hormigón y cerámica. Av. Remigio Crespo y Unidad Nacional, Cuenca. Donación de Artesa y la Cemento Nacional.



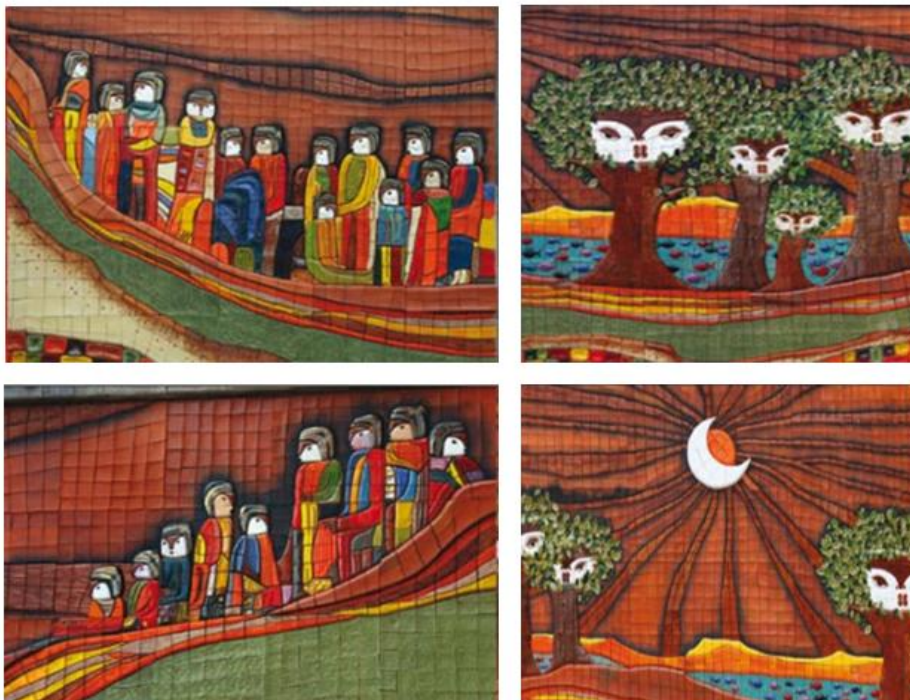
**Figura 68.** Eduardo Vega, *Conjunto escultórico Los Tótems* (1991), 5 m x 3 x 11m obra pública realizada en hormigón y cerámica.



#### 4.1.2 Fabián Álvarez

Fabián Álvarez, es un artista cuencano, quien fue discípulo de Eduardo Vega, hace algunos años. En la actualidad sus obras se comercializan en países como los Estados Unidos, Taiwán, Italia, entre otros. Ha colaborado en la ejecución de varios trabajos cerámicos en el país; un detalle que cabe señalar es que los murales de Álvarez no tienen nombre, con la intención que los espectadores puedan interpretar libremente y no se vean condicionados por un nombre impuesto.

A decir de Álvarez (2010), entre una de sus obras más destacadas se encuentra *Buscando el futuro*, ubicada en la Universidad Politécnica Salesiana (UPS), en Cuenca, posee una medida de 30 m. de largo y 3.60 m. con la misma, se intenta transmitir un mensaje de superación para los jóvenes llenos de sueños y metas teniendo siempre presente el cuidado por la ecología.



**Figura 69.** *Buscando el Futuro*, Mural cerámico. 30 m. de largo x 3.60 m. Universidad Politécnica Salesiana (UPS), Cuenca, Ecuador.

#### 4.1.3 Freddy y Juan Pacheco

Artistas cuencanos que han hallado en el barro un recurso ancestral de expresión, reflejando en sus creaciones cerámicas el gran apego que tienen con la Pachamama. Dentro de las obras Pacheco Paredes se puede admirar la propuesta *Jardines*, donde se representa la flora y fauna de la región guancavilca, otrora exuberante y hoy solo graficada en el recuerdo a través de la arcilla y fuego, como un llamado de atención a la acción depredadora de la civilización.

Su obra mural se encuentra en los bajos del paso a desnivel de la Av. Veinticinco de Julio y Ernesto Albán, en el sur de la ciudad, cubre alrededor de un área de 310 metros cuadrados.



**Figura 70.** Mural cerámico, *Jardines*. Guayaquil. Autores Freddy y Juan Pacheco.

Otra de las obras, digna de mención, es *Tabacundo capital mundial de la rosa*; este trabajo fue realizado por pedido de la municipalidad del cantón Pedro Moncayo situado en Tabacundo perteneciente a la Provincia de Pichincha. Lugar que se destaca por el cultivo y exportación de las rosas (fuente principal de su economía). La obra diseñada sobre dos prismas triangulares con seis paredes individuales brinda a quien la mira una lectura diferente desde varias perspectivas según se gira en torno de la escultura. Al decir de los autores Juan y Freddy Pacheco (2017) nos comentan con respecto a su obra que la riqueza de la obra ancestral y mestiza se evidencia a través de “la simbología del sol y la luna (taita inti y mama quilla) como divinidades proveedoras de vida que son fusionados en un sol místico azul con rayos de colores cálidos que vitalizan los sembríos y las rosas”. Tanto en simbología ancestral como en técnicas de construcción se puede apreciar un alto contenido de gran valor que servirá como referente para la presente propuesta.

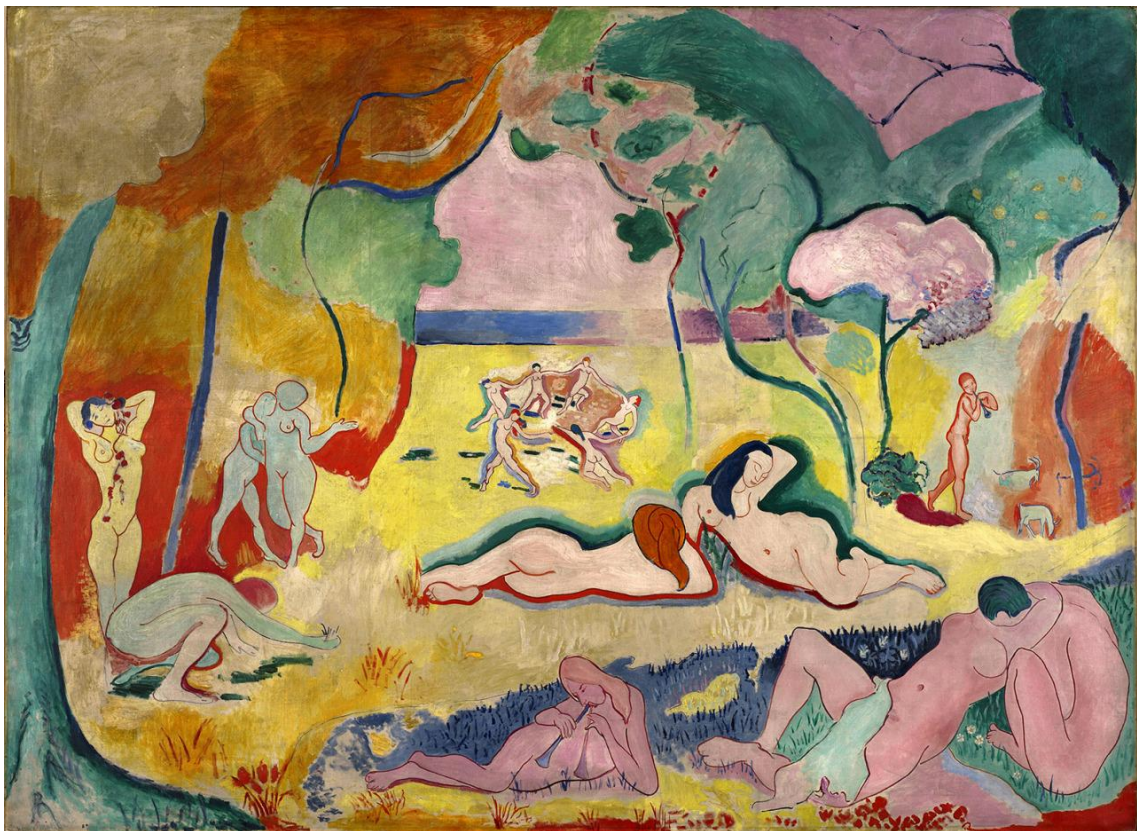


**Figura 71.** *Tabacundo capital mundial de la Rosa* (2011). Cantón Pedro Moncayo. Provincia de Pichincha. Fuente Pacheco Paredes.

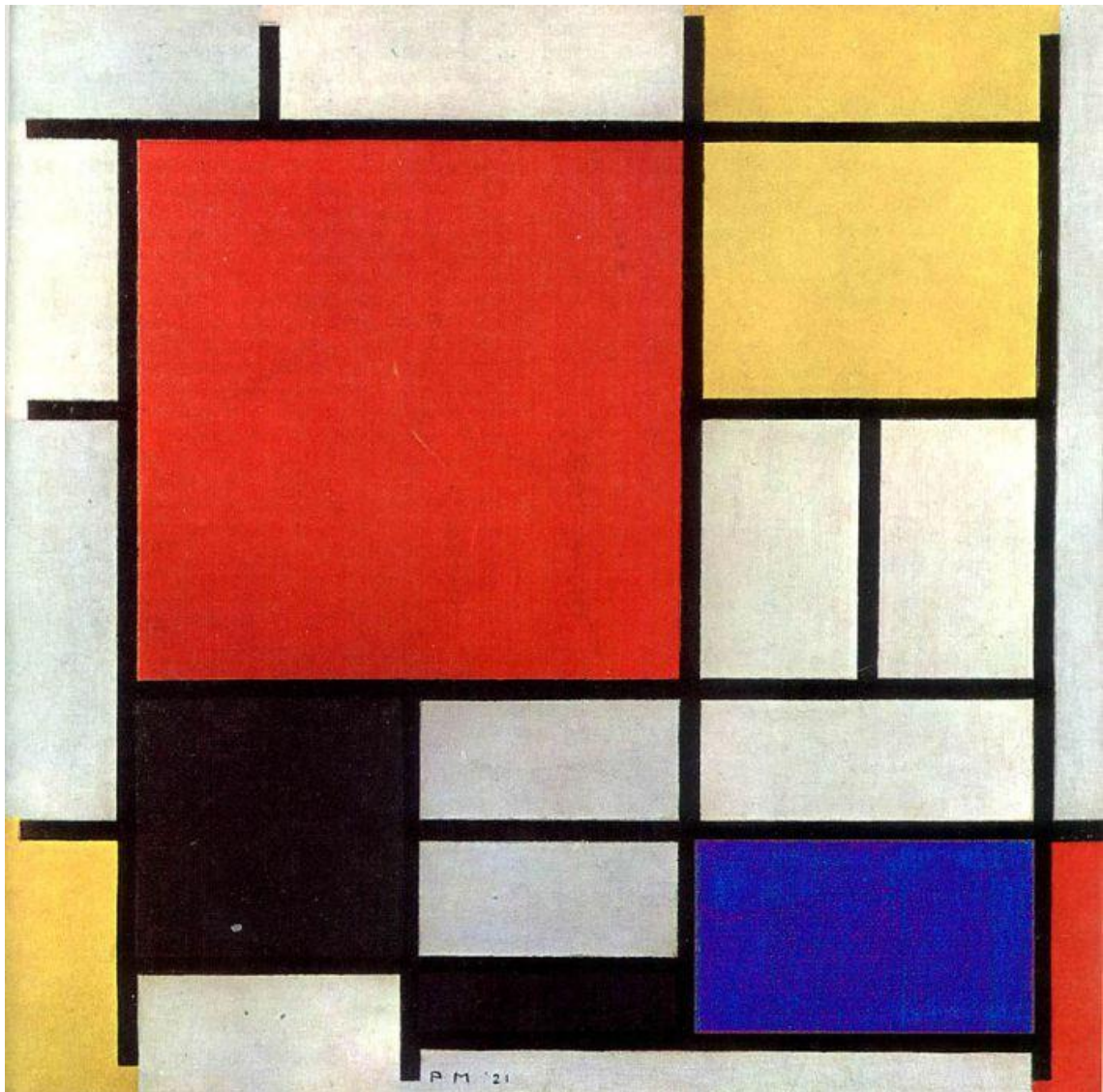


## 4.2 Conceptualización

A principios del siglo XX nacen nuevas expresiones del arte generando una ruptura con anteriores manifestaciones clásicas, donde el realismo era representado de manera estética y con alto dominio técnico, generalmente destinado a una sociedad de elite. Estas nuevas formas de arte se enmarcan dentro de las vanguardias, del modernismo, donde se rompe con las tradiciones cromáticas en busca de colores planos, agresivos como es el caso del fauvismo, con Henri Matisse o el expresionismo de Mondrian, destruyendo las formas y la composición clásica. En el surrealismo el inconsciente es representado en formas oníricas, los sueños se transforman en los protagonistas de las obras como es el caso de Dalí. En esta búsqueda expresiva, al decir de Moreno (1999), el artista busca sus orígenes y es en este transitar que vuelve a las cavernas, a lo primigenio, dando lugar al primitivismo como manifestación vanguardista.



**Figura 122.** Henri Matisse uno de los precursores del Fauvismo. *La Alegría de Vivir*, (1905 - 1906), óleo sobre lienzo, 176 cm x 240 cm, Barnes Foundation, Philadelphia.



**Figura 73.** Piet Mondrian. *Composición en rojo, amarillo, azul y negro*. (1926).

Estos cambios toman fuerza como respuesta a los actos de barbarie que se producen en la primera guerra mundial. ¿Cómo era posible que Europa, poseedora de una gran cultura, haya llevado a cabo acto semejante? Los artistas se rebelan contra las normas establecidas, el arte cambia, y es el Dadaísmo el que aparece como transgresor a lo establecido a principios del siglo XX. Se busca el anti arte, lo anti estético, la improvisación, la manifestación del inconsciente.

Como consecuencia del cataclismo inducido por dos Guerras Mundiales, ante el avance de la tecnología, la industrialización y la injusticia de los



acontecimientos y cambios experimentados, se presentó, como sostiene Moreno (1999) la caída del poder racional. El inconsciente empieza a brillar por sí mismo y dar rienda suelta a los instintos básicos dando paso a la desintegración de las formas establecidas.

Es en aquella etapa de transición donde personajes como: Gauguin, Dalí, Picasso, tienen un acercamiento a las culturas ancestrales de donde extraen algunos de sus elementos para crear su obra.

El artista español Pablo Picasso hace su entrada con una pintura clave para la época titulada *Las señoritas de Avignon*, realizada entre 1906 y 1907, creando formas nuevas de expresión rompiendo con la representación clásica, simplificando radicalmente las formas basadas en las máscaras africanas, siendo lo ancestral presentado en un nuevo y extraño contexto, mostrando con aquello su resistencia y oposición a las reglas de la academia, la tradición y la historia.



**Figura 74.** Pablo Picasso, *Las señoritas de Avignon*, 1907, óleo sobre lienzo, dimensión 243.9 cm x 233.7 cm. Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York.

En Norteamérica, este acto de apropiación de lo ancestral, se hace presente en el llamado expresionismo abstracto, donde Jackson Pollock vio como su regente a obras del arte navajo, perteneciente a los antiguos pueblos de los



indios americanos, quienes ejercían un ritual casi mágico ocupando arena de colores como elemento expresivo, creando figuras de gran belleza, al dejar caer suavemente de sus dedos sobre el piso. Es así que Pollock, mediante manchas y pinceladas espontaneas, su célebre técnica del *dripping*, chorreando pintura sobre los grandes lienzos ejerciendo una suerte de ritual de tal manera que se convirtió en un intermediario, mitad hombre mitad símbolo.

Según el autor Fernando Rojo (2011) comenta que el arte latinoamericano es un arte “mestizo” al ser una expresión de una cultura mixta y diversa que tiene su identidad en la fusión de lo amerindio y la presencia europea, generando una nueva manifestación cultural propia con una identidad aún en expansión evidenciada en manifestaciones populares y académicas. Es ineludible que los artistas hayan incorporado a su obra elementos de lo ancestral, no sin antes entender el significado de dichos elementos para posteriormente ser tomados como referentes.

Para fortalecer lo antes mencionado citaremos a la autora Suárez (2014) quien afirma que “en el ámbito internacional, varios artistas se han valido de este elemento y se han apropiado, por lo general, de temas ancestrales de las culturas andinas” (p. 8). Saberes ancestrales, técnicos, formas de representación que en la actualidad generan gran expectativa.

El *eurocentrismo*, ayer como hoy, es el regente del pensamiento universal; todo aquello que se aparte de sus parámetros o paradigmas son ubicados al margen del mundo de la academia y de la cultura. El pensamiento occidental se convierte así en la medida sobre la que se valoran los procedentes de la *otredad*, de los *otros*, de los extraños y diferentes, categorizándolos de primitivos o salvajes y ubicados en el contexto de estudio antropológico.

Carlos Rojas (2015) Afirma que “la gran dificultad a la que nos enfrentamos en este caso, proviene de la única estética realmente existente en la academia y en la esfera del arte, ha sido construida en Occidente, con sus principios, valores, tradiciones e historia”.

Corroborando las palabras del autor antes mencionado llegamos a la conclusión que debemos estar conscientes de nuestros valores como cultura,



claro está, que el vivir en un mundo globalizado está bien, en hora buena se han expuesto notables trabajos de artistas locales con una temática ancestral y así poder resignificar nuestras raíces.

La autora Suárez (2014) comenta que Carlos Rojas motiva a una direccionalidad, hacia la estética caníbal para rescatar los orígenes de cada pueblo. Los artistas pueden producir grandes obras, a través de la hibridación entre lo ancestral y lo actual.

Al respecto Gerardo Mosquera (1996) curador y crítico de arte independiente, nacido en Cuba, sugiere que nuestro arte debería renovar su pensamiento estético con una proyección universal, reconociendo lo primigenio para proyectarlo como tema legítimo junto con la condición social, espiritual y cultural contemporánea, permitiendo forjar y fusionar todo en un *Arte Desde Latinoamérica* apartándose del indigenismo o ancestral como recurso de identidad latinoamericana, sino más bien universalizarla con recursos de Latinoamérica.

En este proceso de revalorizar o resignificar lo ancestral dentro del contexto del arte contemporáneo y o actual, varios autores ecuatorianos han hecho uso de este recurso, y la autora Baretta (2010) señala el trabajo de Joselo Otañez, quien realiza objetos cerámicos aplicando metodologías como las que utilizaban nuestros ancestros, él fusiona arte occidental con culturas prehispánicas; entre su trabajo encontramos obras que hacen referencia a la guerra; todos estos objetos cerámicos enuncian la re-significación y una re-funcionalización de lo ancestral además que reubica y reafirma la compleja trama intercultural contemporánea. De igual manera podemos mencionar la obra de Saskia Calderón ganadora del primer lugar en la Bienal Internacional de Cuenca en su XII edición con la obra titulada 'Opera *Onowoka*', una investigación de las poblaciones tagaeri. Ella se centró en los espíritus que están presentes para estos habitantes y los transcribió. El objetivo fue generar en el espectador una reflexión sobre la riqueza cultural de los pueblos amazónicos perdida por influencia de la cultura occidental (Comercio, 2014).

Partiendo de lo antes mencionado, la creación de la propuesta artística se enmarca en la búsqueda de una estética actual que refleje la presencia Cañari-Inca plasmada en un mural cerámico que dialogue con los recursos contemporáneos, en este caso como medida de tiempo, dentro de social, económico y geográfico de la comunidad de Sharug.

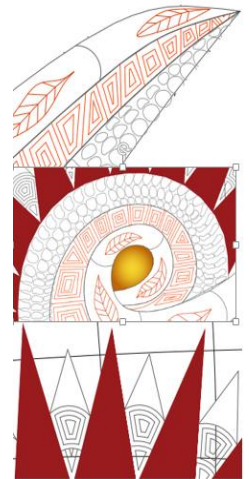
En la siguiente ilustración se puede observar el boceto de el resultado final que tendrá una dimensión de 190 cm x 150 cm.



**Figura 75.** *Sobre las Huellas, (Cosmogonía Andina)*, boceto final, realizado en software AutoCAD.

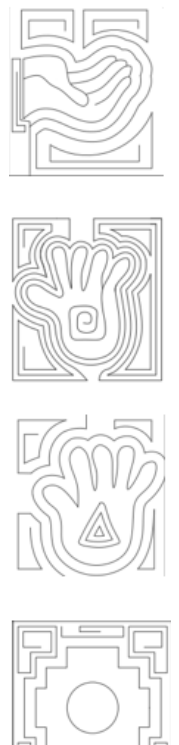


Para la presente propuesta mural recurrimos a la utilización de ciertas deidades y elementos de la iconografía andina en los que se han incorporado a los siguientes obsérvese en la figura 76 la serpiente, como deidad de la cultura cañari, representa la vida en ciclos y su prolongación en cada generación, el maíz que da continuidad al cíclico de la vida desde al ayer hasta alcanzar el hoy, como cumplimiento de una profecía ancestral, escrita con símbolos de los ancianos, los Apus, representados en las montañas geometrizadas acompañando al perenne movimiento de la danza del Taita Inti en una incesante espiral proveedora de vida, representada en la obra con hojas de diferentes plantas, evocando la faena agrícola.



**Figura 76.** Detalles de los elementos que integrarán parte del mural: *Serpiente, Maíz, Espiral, Apus.*

Como siguiente elemento se presentan a aquellas manos de nuestros ancestros las incorporaron a su diario vivir pintándolas en las cuevas en que habitaban, siendo una parte del cuerpo muy importante las de nuestros días siguen la misma línea. Obsérvese en la figura 77, más detalladamente que estas llevan en su interior múltiples simbologías, aluden el trabajo diario que como habitantes de la Madre tierra (Pachamama) dejaremos un legado herederos que a través del tiempo, dejaremos predecesores llamados a seguir trabajando y sobrevivir, pero para no perderse en el largo caminar terrenal, tienen que estar firmes, despiertos, necesitan regirse en algo que les proporcione de entendimiento que a su vez les permita diferenciar el día de la noche, el norte del sur; cuando sembrar y cosechar sus productos agrícolas y finalmente establecerse para construir su hogar; por lo que la Chakana hace su ingreso como ordenador cósmico, una constelación en el espacio que, al divisarla y utilizarla como brújula, permite que fluyan los diferentes aspectos de la vida con sus etapas de evolución; es así que, tanto las manos como la *chakana*, forman un escalón simbolizando la ascensión del alma hacia la eternidad.

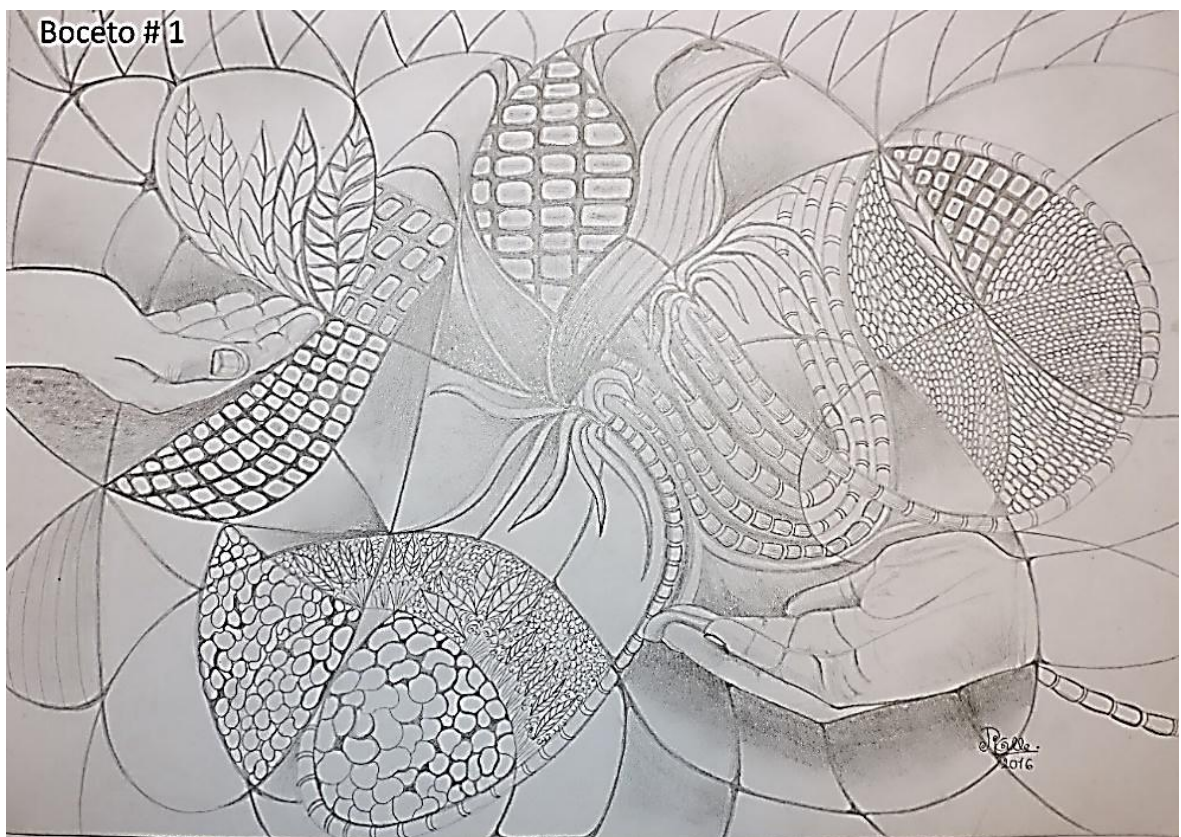


**Figura 77.** Desde arriba ilustraciones de las *manos* y *Chakana* que formarán parte del mural.

## 4.2.1 Bocetos

### 4.2.1.1 Primer Boceto

Tomamos elementos de la naturaleza y el intercambio o Trueque de los principales productos agrícolas del lugar para el cual está destinada la presente propuesta Mural.

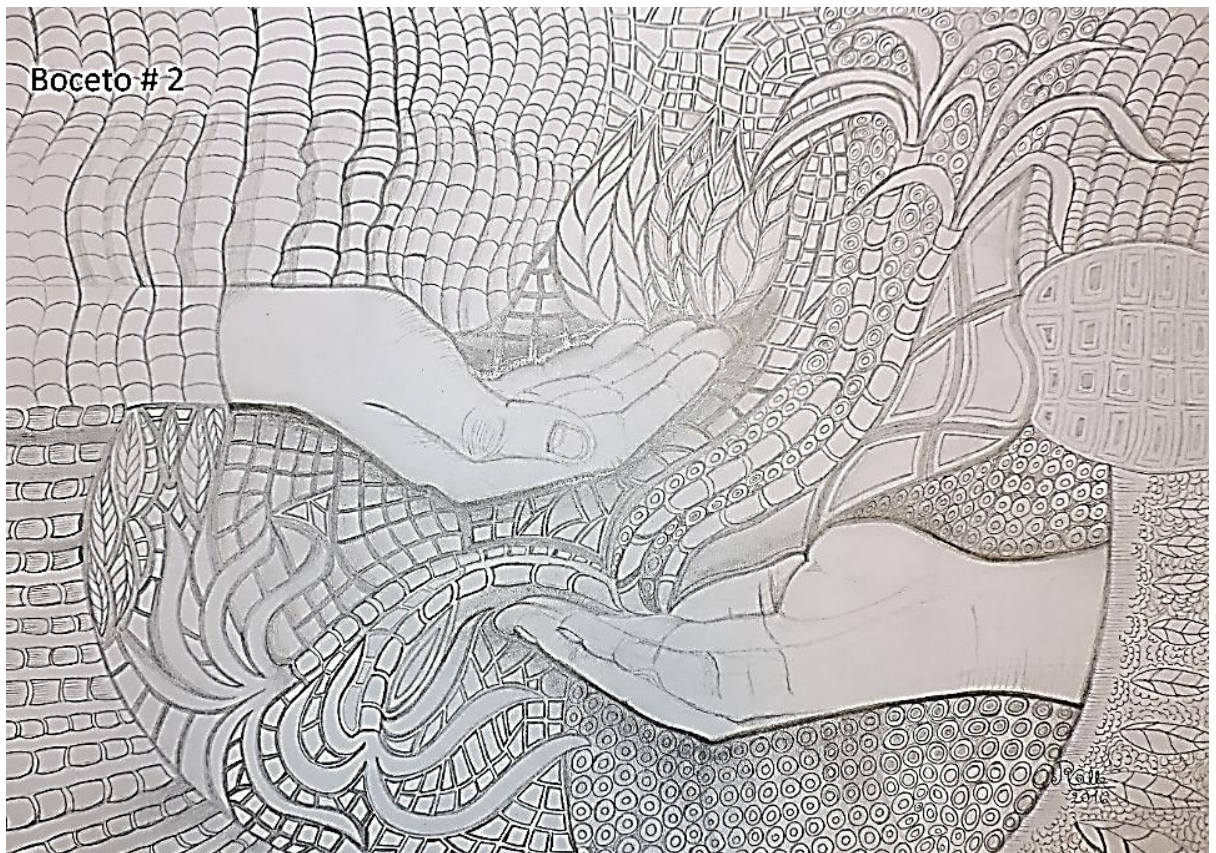


**Figura 78.** Primer Boceto, *Trueque Comunitario* (Intercambio Comunitario de los principales productos agrícolas de la región. Técnica: Lápiz de grafito – 297 mm x 420 mm.



#### 4.2.1.2 Segundo Boceto

Se demuestra las dos manos más juntas una sobre otra como símbolo de fraternidad. Las mismas que están recibiendo de las bondades de la Madre Tierra.



**Figura 79.** Segundo boceto. Manos juntas como símbolo de *Fraternidad*, Técnica: Lápiz de grafito – 297 mm x 420 mm.



#### 4.2.1.3 Tercer boceto

Se destaca el perfil de una mujer que representa a la Madre Tierra, quien con el soplo de vida crea una forma espiral de la que brotan una suerte de rayos solares y como fondo se observan una serie de formas que aluden a los productos agrícolas. Técnica: lápiz de grafito sobre cartulina – 297mm x 420 mm.



**Figura 80.** (2016) Tercer boceto, *Madre Tierra y el soplo de Vida*. Lápiz de grafito, 297 mm x 420 mm.



#### 4.2.1.4 Cuarto boceto

Como elemento central el dios serpiente o Amaru, que se enrosca formando una gran espiral, o serpiente de maíz de donde emergen: rayos solares, hojas, símbolos andinos y granos de maíz. En la parte superior podemos observar una mano que simboliza el trabajo de generaciones. Todos estos diseños descansan sobre un fondo terracota. Cuenca -. Rafael Calle, 2016



**Figura 81.** Cuarto boceto, *La gran Serpiente de maíz*. Técnica mixta: tizas pastel – 297 mm x 420 mm.



#### 4.2.1.5 Penúltimo boceto

Se presenta el dios serpiente o Amaru que forma una espiral, de la cual brotan: hojas, símbolos andinos, y granos de maíz. De los cuales se desprenden unos rayos solares. En la parte superior podemos observar una mano que simboliza el trabajo de generaciones. Todos estos diseños descansan sobre un fondo terracota, el mismo que tiene varias manos y chakanas en la parte inferior.

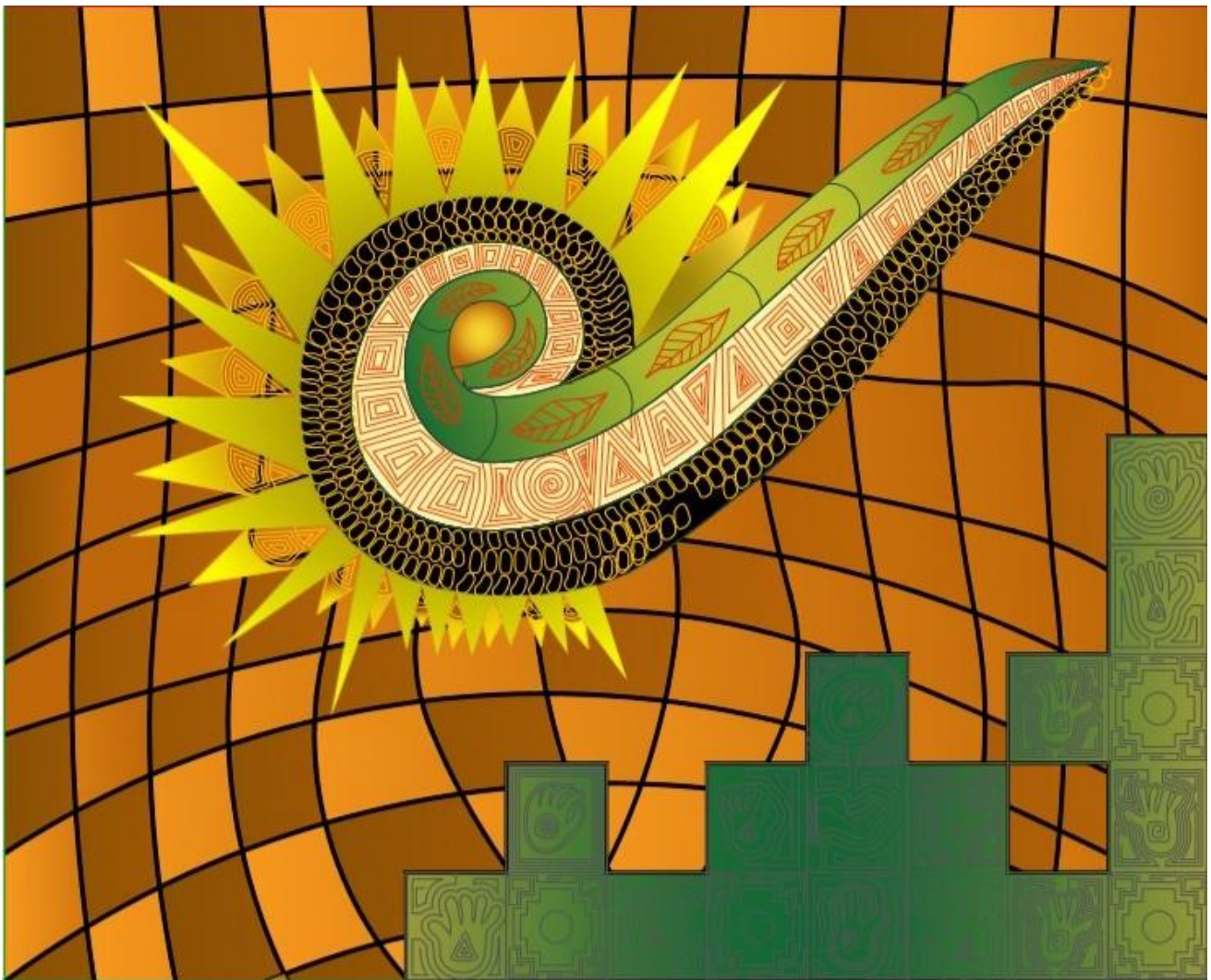


**Figura 82.** Penúltimo boceto. *Técnica mixta: lápiz de grafito, tizas pastel - 297 x 420 mm.*



#### 4.2.1.6 Boceto Final

Boceto final a escala. – Tomamos elementos de la cosmovisión andina, como la gran serpiente, de la cual brotan hojas que representan los principales frutos del lugar, así como símbolos espirales y granos de maíz. Seguido de ello el gran Inti (sol), hace su aparición con unos rayos solares. Todo descansa sobre un fondo terracota. Mientras que en la parte inferior se forma una especie de escalón que está conformado con varias manos y chakanas (cruz andina). Diseño original por Rafael Calle, boceto digital por Pablo Tenezaca. Dimensiones: 190 cm x 150 cm. Cuenca - 2016



*Figura 133. Boceto final a escala, (2017), software AutoCAD. Dimensión 190 cm x 150 cm, listo para imprimir.*

#### 4.2.1.7 Mural Cerámico concluido.

Con el título Sobre las Huellas (Cosmogonía Andina) el mural de cerámica fue quemado, pintado y expuesto.



**Figura 84.** Mural cerámico, en fondo terracota, con el título: *Sobre las Huellas (Cosmogonía Andina)*. Dimensión 190 cm x 150 cm

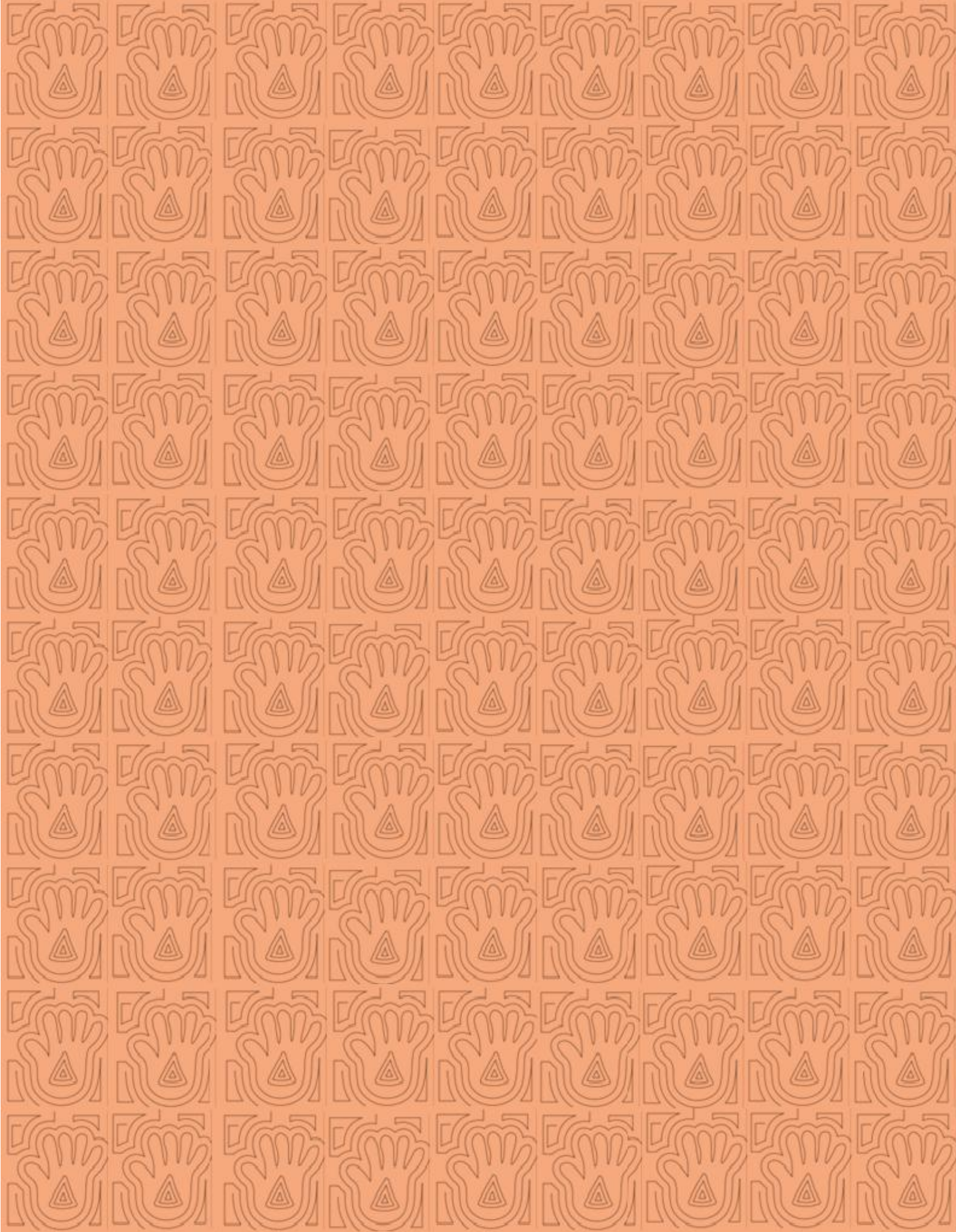


## CONCLUSIONES

La presente propuesta mural en cerámica surgió como un pensamiento un día de voluntariado en mingas comunitarias, ¿Es posible la ejecución? La respuesta es afirmativa ya que fue posible la manufactura de la misma, pero previamente se llevó a cabo una breve reseña histórica sobre el arte mural a través del tiempo, para conocer sobre las técnicas empleadas en culturas antiguas y sus trabajos cerámicos con la utilización de la arcilla; seguido de ello, se tomó como referentes a artistas locales los cuales proveyeron de inspiración para continuar con la labor investigativa y a su vez de visitas y trabajo de campo en la Comunidad de Sharug, perteneciente al Cantón Pucará, para conocer más acerca de su riqueza ancestral, cultural y sus hermosos paisajes.

Por tanto, llevados a cabo estos puntos, se escogieron los símbolos de la iconografía andina y se procedió a realizar los bocetos y diseños en base la misma información. Llegando a la consumación de la propuesta con una previa experimentación del noble material arcilloso y, en lo posterior, a elaborar ya el mural, destinado para un Centro de Desarrollo Comunitario. Una vez culminado se expuso el trabajo en el Hotel San Ezequiel de Cuenca, proceso que fue documentado y fotografiado, llegando a la conclusión que la arcilla, desde la antigüedad hasta hoy puede perpetuar y perdurar ya que al convertirse en cerámica, a más de ser un elemento decorativo, es una expresión artística que sin duda es un mundo mágico, lleno de secretos por descubrir; es así que los elementos iconográficos como la Chakana, el Sol, la Serpiente, el escalón, el maíz se fusionaron con la hidalguía de los materiales que nos provee la naturaleza ejerciendo un ritual mágico espiritual para su humilde servidor.







## BIBLIOGRAFÍA

- Albarracín, J., & Bautista, C. (2016). *Propuesta para la creación de un complejo comunitario, sostenible y autosustentable en la parroquia de San Rafael de Sharug - cantón Pucará*. Tesis. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Alcázarate, J. M. (1995). *Historia del Arte*. Barcelona: Grupo Anaya, S.A.
- Alonso, J. (1999). *Historia del Arte*. España.
- Álvarez, D. (Abril de 2010). Fabián Álvarez y su huella en la UPS. (D. Fajardo, Ed.) *Utopía*, 28-29. Obtenido de <http://www.ups.edu.ec/documents/10184/7027369/UTOPIA+66.pdf/4f1870af-fc58-420f-916b-24e964ed3e0e>
- Amaru, J. (2012). Inka Pachaaway. En J. Qhapaq Amaru, *Inka Pachaaway* (pág. 33). Lima. Obtenido de [www.reduii.org/cii/sites/default/files/field/doc/Apu-Qun-Illa-Tiqsi-Wiraqucha-Pachayachachiq-El-Ordenador-Del-Cosmos.pdf](http://www.reduii.org/cii/sites/default/files/field/doc/Apu-Qun-Illa-Tiqsi-Wiraqucha-Pachayachachiq-El-Ordenador-Del-Cosmos.pdf)
- Araujo, L., & Cordero, L. (21 de Agosto de 2012). *arteygalerias.com*. Obtenido de <http://www.arteygalerias.com/guayasamin/guayasamin-obra-ecuador-y-espana-hispanoamerica/>
- Arevalo, C. (2007). *Etnias Aborígenes y Globalización, Estudio de caso de la comunidad de Saraguro-Loja*. Universidad del Azuay.
- Arevalo, C. (s.f.). *Etnias Aborígenes*.
- Baretta, A. (2010). *AEtnósferas, actualización de atmósferas étnicas en las prácticas artísticas contemporáneas (Maestría en Artes con mención en Teoría y Filosofía)*. Cuenca: Facultad de Posgrado de la Universidad de Cuenca.
- Burgos, B. (17 de Abril de 2015). *Recreate el día*. Recuperado el 2016, de <https://recreateeldia.wordpress.com/2015/04/17/mondrian-vision-abstracta-arte/>
- Calle, R. (2016). Trabajo de Campo, fotografías, bocetos. Cuenca.
- Calle, R. (2017). Fotografías proceso elaboración mural cerámico. Cuenca.
- Christiane, D. N. (1979). Arte Babilónico y Asirio. En *Historia del Arte*. Barcelona, España: Salvat Editores, S.A.
- Colección de comunicación artística. (Julio de 2014). *colecciondecomunicacionartistica*. Obtenido de <https://colecciondecomunicacionartistica.files.wordpress.com/2014/07/venus-y-odaliscas.pdf>
- Comercio, E. (2014). La ecuatoriana Saskia Calderón gana el primer lugar en la bienal de cuenca. *El Comercio*. Obtenido de <http://www.elcomercio.com/tendencias/cultura/ecuatoriana-saskia-calderon-gana-primer.html>
- Cordero, J. (2011). *Guía - Museo de las Culturas Aborígenes*. Quito.



- Cungachi, J. (2015). *Recuperación de la tecnología del Telar Cañari y estudio Iconográfico de las fajas cañaris*. Cuenca: Universidad de Cuenca. Obtenido de <http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/22817/1/tesis.pdf>
- Ellauri, S. (1965). *La Antigüedad y la Edad Media* (Vol. Cuarta ed.). Buenos Aires: Kapelusz, S.A.
- Fernández, M. (3 de Septiembre de 2014). *El cuadro del día*. (M. Fernández, Editor, & M. Fernández, Productor) Recuperado el 2016, de <http://www.elcuadrodeldia.com/post/96522871940/henri-matisse-la-alegr%C3%ADa-de-vivir-1905-1906>
- Galán, E., & Aparicio, P. (2006). *Materias primas para la industria cerámica*. Sevilla. Recuperado el 7 de Diciembre de 2016, de [www.upo.es](http://www.upo.es): [http://www.ehu.eus/sem/seminario\\_pdf/SEMINARIO\\_SEM\\_2\\_031.pdf](http://www.ehu.eus/sem/seminario_pdf/SEMINARIO_SEM_2_031.pdf)
- Garcilazo de la Vega, I. (1609). *Comenarios Reales*. Lisboa.
- Gendrop, P. (1979). Arte precolombino de México. En *Historia del Arte* (pág. 241). Barcelona: Salvat, editores, S.A.
- Gobierno Autónomo Descentralizado Parroquial Rural de San Rafael. (14 de abril de 2011). *San Rafael de Zharug.gob.ec*. Recuperado el 15 de diciembre de 2016, de Historia de la parroquia: <http://sanrafaeldezharug.gob.ec/azuay/?p=100>
- Gómez, I. M. (2001). Renacimiento. En *Historia Universal de la Pintura*. España: Espasa Calpe, S.A.
- Gutiérrez, E. (2008). *Los pequeños productores de cerámica en Cuenca*. Recuperado el 26 de 11 de 2016, de [cdjbv.ucuenca.edu.ec/ebooks/si3506.pdf](http://cdjbv.ucuenca.edu.ec/ebooks/si3506.pdf)
- Hald, P. (1986). *Técnica de la Cerámica*. Barcelona: Omega, S.A.
- Henríquez, P. (2003). *La Influencia de de la Revolución en la vida intelectual de México*.
- Jacqui, A. (2009). *Secretos, consejos y tecnicas para hacer cerámica*. Barcelona: Océano, S.L.
- Junquera, J. (2001). *Historia Universal de la Pintura*. España: Espasa Calpe, S.A.
- Kennedy, A. (1996). *E. Vega*. Cuenca, Azuay, Ecuador.
- Kennedy, A. (1996). *Murales Eduardo Vega*. Quito.
- Lizárraga, A. (2010). *Los queros coloniales y el imiginario clásico y renacentista*. Santiago de Chile: s.ed.
- López, R. (2001). *Cuenca: orígenes de su Patrimonio Cultural*. Cuenca: Monsalve Cía. Ltda.
- Manzanaque, J. (s.f.). *almez.pntic.mec.es*. Obtenido de [http://almez.pntic.mec.es/~jmac0005/Bach\\_Arte/diapositivas\\_pdf/HA08T03\\_Powerpoint.pdf](http://almez.pntic.mec.es/~jmac0005/Bach_Arte/diapositivas_pdf/HA08T03_Powerpoint.pdf)



- Mattison, S. (Diciembre de 1990). <http://www.edu.xunta.gal>. Recuperado el 2016, de <http://www.edu.xunta.gal/centros/iesmontecastelo/system/files/LIBRO+DE+CE R%C3%81MICA.pdf>
- Modern Art at MoMA. (viernes de junio de 2016). [www.moma.org](http://www.moma.org). Obtenido de [https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/rivera/es/content/Final\\_press\\_checklist.pdf](https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/rivera/es/content/Final_press_checklist.pdf)
- Moreno, E. Z. (2012). *Procedimiento pictóricos en la época Helenística y Romana. Un ejemplo de museografía didáctica*. Tarragona.
- Mosquera, G. (1996). *Contra el Arte Latinoamericano*. Recuperado el 2016, de <http://www.esteticas.unam.mx>: [http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/mosquera\\_oaxaca.pdf](http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/mosquera_oaxaca.pdf)
- Nelken, M. (1953). *Historia gráfica del arte Occidental*. Buenos Aires: Poseidon.
- Nougier, L. (1979). Arte Prehitórico. En *Historia del Arte*. Barcelona: Salvat, Editores, S.A.
- Onetto, M. (2016). *Manual en tus Manos, Cueva de las Manos*. Obtenido de Cueva de las Manos: [http://www.cuevadelasmanos.org/pdfs/Manual\\_En\\_tus\\_manos\\_Cueva\\_de\\_las\\_Manos.pdf](http://www.cuevadelasmanos.org/pdfs/Manual_En_tus_manos_Cueva_de_las_Manos.pdf)
- Pacheco, J. (miercoles de Enero de 2017). Tabacundo, Capital Mundial de las Flores. (R. Calle, Entrevistador)
- Pacheco, J., & Pacheco, F. (2016). Jardines. (R. Calle, Entrevistador)
- Padilla, C. (s.f.). *Historia de la cerámica en el Museo Arqueológico Nacional*.
- Parramón, J. M. (1989). *El Gran Libro del Dibujo*. Barcelona: Parramón ediciones, S.A.
- Puma, N. (2014). *Ramillote de Caminos*. Cuenca.
- Qhapaq Amaru, J. (2012). Inka Pachaaway. En J. Qhapaq Amaru, *Inka Pachaaway* (pág. 33). Lima.
- Riordan, B. (2017). Fotografías del Proceso del Mural cerámico . *Fotografía*. Cuenca.
- Rivera et al, D. (2007). *Palabras ilustres*.
- Robles, M. (2000). *Cañar: su Historia y su Cultura* (Vol. Tomo 1). Azogues, Cañar: Graficas Hernández.
- Rojas, C. (2015). *Estéticas Caníbales* (Vol. II). Cuenca.
- Rojo, F. (2011). Artistas Latinoamericanos: afinidades y coincidencias entorno a lo ancestral, el rito, el mito y el símbolo. *Ciencia, tecnología, sociedad*, 151-169.
- Sjöman, L. (1991). *Cerámica Popular. Azuay y Cañar*. Cuenca, Azuay: CIDAP.
- Staines Cicero, L. (10 de Agosto de 2004). Pintura mural Maya. *Revista Digital Universitaria*, vol.5(ISSN: 1067-6079).

- Stenico, A. (1967). *La pintura etrusca y romana*. Barcelona: Diana, S.A.
- Suárez, C. (2014). Estética Caníbal. *Revista de investigaciones artísticas TSANTSA*, 8.
- Tenocota, D. (2013). *Estudio de los signos y símbolos de la cultura Cañari, aplicado al diseño de mobiliario para un un espacio habitable*. Cuenca: s.ed.
- Tibol, R. (1 de marzo de 2011). <http://www.proceso.com.mx>. Obtenido de <http://www.proceso.com.mx/299773/299773-orozco-en-vez-de-la-conquista-el-apocalipsis>
- Universidad Pablo de Olivade Sevilla . (s.f.). *Cerámica: Definición*. Obtenido de [www.upo.es](http://www.upo.es): [https://www.upo.es/tym/WebCT/Materiales/page\\_09.htm](https://www.upo.es/tym/WebCT/Materiales/page_09.htm)
- Valdés, J. (1993). Observaciones iconográficas sobre las figuras Preclásicas de cuerpo completo en el área Maya. *En III Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1989*. Guatemala. Obtenido de <http://asociaciontikal.com/pdf/03.89%20-%20Juan%20Antonio%20Valdes%20-%20en%20PDF.pdf>
- Vitry, C. (2007). Caminos Rituales y montañas sagradas. Estudio de la Vialidad Inka en adoratorios de Altura. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 26. Obtenido de [http://www.maam.gob.ar/files/pdf/pdf\\_plumero/27/1.pdf](http://www.maam.gob.ar/files/pdf/pdf_plumero/27/1.pdf)
- Vittel, C. (1986). *Cerámica pastas y vidriados*. Madrid, España: Paraninfo, S.A.,.
- Yáñez, E. (2014). *Dieño interior de la casa de concentración de deportes acuáticos del Parque Nautico Comunitario El Mangle* (s.ed. ed.). Guayaquil. Recuperado el 26 de noviembre de 2016, de [repositorio.ucsg.edu.ec/bitstream/3317/2632/1/T-UCSG-PRE-ARQ-CDI-5.pdf](http://repositorio.ucsg.edu.ec/bitstream/3317/2632/1/T-UCSG-PRE-ARQ-CDI-5.pdf)

## ANEXOS

### Amasado, bocetado, cortes, tallado, quema, exposición:

Para iniciar con la elaboración del mural necesitamos que la arcilla esté libre de burbujas, de aire, así que es necesario amasarla muy bien.



**Figura 85.** Calle, Rafael. *Preparación de la pasta cerámica.*

En el equipamiento del taller la mesa de trabajo es muy importante; en la imagen se puede observar unas prensas que se ha ubicado en las esquinas para sujetar las varillas que servirán de referencia para el espesor que tendrá la primera plancha, o placa base que será el fondo de la presente propuesta mural.



**Figura 86.** *Equipamiento del taller. Mesa de Trabajo. Varillas de madera sujetadas por prensas.*

Proceso de elaboración del Mural o placa base con la ayuda de un rodillo y sujeta por varillas de madera retenidas por prensas.



**Figura 87.** *Plancha base de arcilla.*



Una vez culminada la base de arcilla se procede a dibujar o bocetar.



**Figura 88.** *Bocetando sobre la placa de arcilla.*

Plasmando los cortes de la primera capa, para ello se utilizó un estilete.



**Figura 89.** *Realizando los cortes con estilete.*

Al cubrir con un plástico la arcilla se mantiene húmeda, para poder continuar el siguiente día.



**Figura 90.** *Tapando la placa de arcilla con un material plástico.*

Preparación de barbotina (arcilla + agua), seguido de ello con una esponja se procede a untar sobre la capa de arcilla trabajada y esta se pega con la otra capa.



**Figura 91.** Preparación de barbotina.

Elaboración de láminas de arcilla con la ayuda de un rodillo.



**Figura 92.** Elaboración de láminas de arcilla.

Para el tallando de ornamentación se utilizo como molde hojas de varias plantas.



**Figura 93.** Ornamentación, (hojas). en arcilla.

Experimentación con engobes los mismos que se obtienen mezclando distintos tipos de arcilla y otros materiales con agua y, generalmente, un diluyente como por ejemplo silicato sódico, en este caso se ha utilizado minerales, o arcilla de color terracota, azúcar o miel, agua.



**Figura 144.** *Preparación de engobes.*

Pintando con engobes a las pequeñas piezas que formaran parte del mural.



**Figura 95.** *Pintando con engobes.*

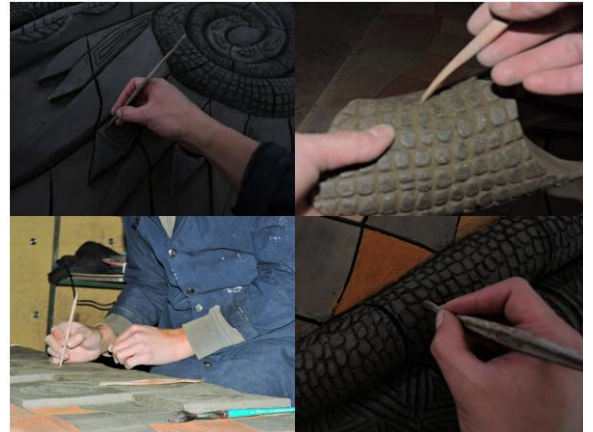
Modelando elementos iconográficos como: el espiral (serpiente), rayos solares.



**Figura 96.** *Modelando (Tallando), elementos iconográficos*



Tallando y realizando los últimos detalles de los elementos iconográficos.



**Figura 97.** Tallando iconografía. (Granos de maíz).

Se puede observar a la Chakana y a las manos, elementos que están siendo limpiados de impurezas (polvo) antes de la quema (horno).



**Figura 98.** Retirando impurezas.

Realizando los respectivos cortes con la ayuda de un estilete. Se observa a la fase de modelado y tallado casi culminada.



**Figura 99.** Cortes de las piezas que conformarán el mural.

Retirando arcilla de algunas piezas que están gruesas con la ayuda de un devastador, para que no haya ningún problema en la quema.



**Figura 100.** Devastando material.

Lijado y acabados, antes de una primera quema en horno artesanal.



**Figura 101.** *Lijando.*

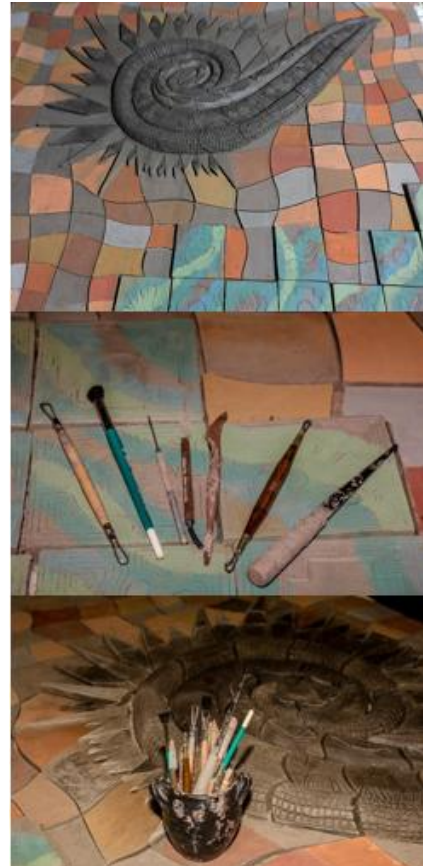
Numeración y codificación de cada una de las piezas del mural. Antes de enviar al horno para la quema.



**Figura 102.** *Numeración y codificación.*



Antes de la quema se armó el mural para verificar que las piezas coincidan.



**Figura 103.** Fotografías finales antes de la primera quema en el horno.

Retirando del horno artesanal las piezas del mural.



**Figura 104.** Retirando del Horno la primera quema, en bizcocho.

Armando el mural, para verificar que todo esté en orden y que ninguna pieza haya explotado en el horno.



**Figura 105.** Verificación después de la quema.

Eliminación de impurezas frotando un borrador de queso.



**Figura 106.** Eliminación de impurezas o residuos de cerámica.

Una vez eliminadas las impurezas con ayuda de un borrador, procedemos a agitar muy bien la pintura que vamos a utilizar. En las siguientes fotografías se puede observar los detalles precolombinos, o las formas triangulares que representan a las montañas o *Apus* que integrarán parte del elemento central de la obra.



**Figura 107.** *Pintando Precolombinos o Apus.*

Pintando al elemento que representara a una mazorca de maíz, se ha utilizado color crema y blanco.



**Figura 108.** *Pintando granos de maíz.*





**Figura 109.** Granos de maíz pintados.

Ya que el lugar para el cual va destinado el mural es tierra limítrofe entre costa y sierra, existe una flora y fauna muy variada, en las siguientes imágenes se observa el proceso de pintado de cañar de azúcar las mismas que tienen una hoja incrustada representan la variedad de plantas existentes en el lugar.



**Figura 110.** Pintando Cañar y hojas.

El astro rey o inti rey Sol también hace su entrada, en las siguientes fotografías se observa el proceso de pintado de simbolizan a los rayos solares.



**Figura 111.** Pintando los que serán los Rayos Solares.

Segunda quema en horno eléctrico.



**Figura 112.** Segunda quema, en horno eléctrico.

Verificando que en la segunda quema las piezas estén completas.



**Figura 113.** Verificando segunda quema.



Para el montaje del Mural se ha utilizado un programa 3D, llamado software AutoCAD, este trabajo fue realizado con la asesoría del diseñador Pablo Tenezaca.

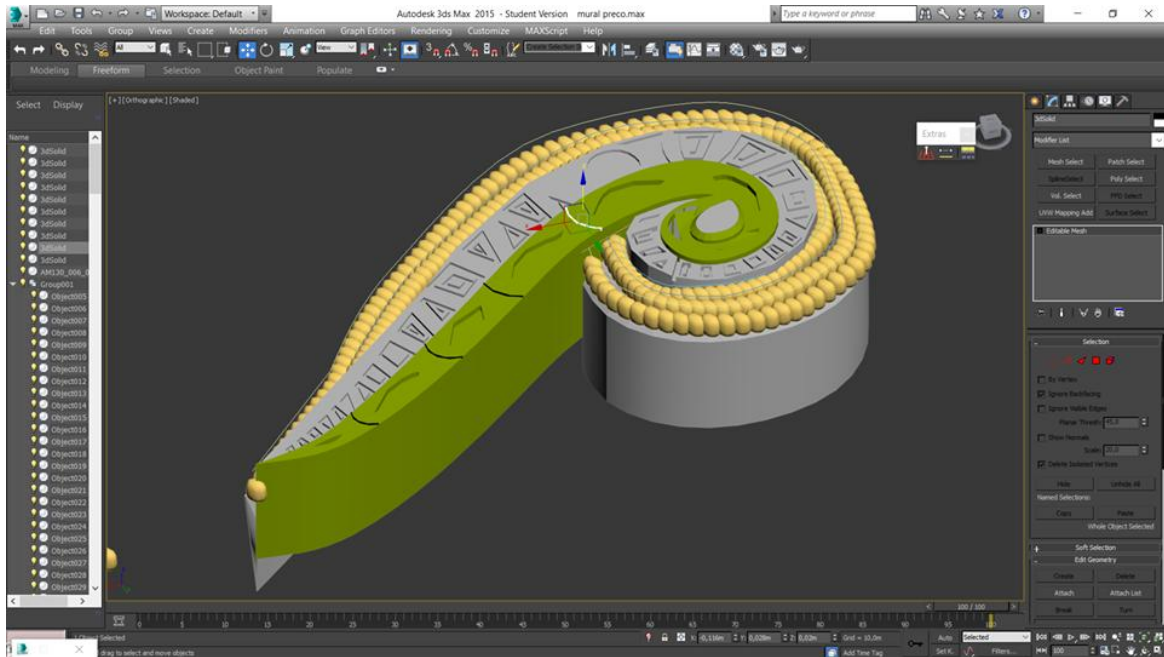


Figura 114. Ambientación en 3d.



**Figura 115.** Ambientación en 3d. Software AutoCAD.

Una vez culminado el proceso de ejecución de la presente propuesta mural se realizó una exposición en el Hotel San Ezequiel en la ciudad de Cuenca.



**Figura 116.** Mural culminado y armado.

Fotografías de la exposición junto a amigos.



**Figura 117.** Exposición del mural cerámico. (Junto a amigos).



Junto a amigos Ivan Encalada (ceramista) y Esposa.



**Figura 118.** *Exposición mural cerámico.*

Junto al fotógrafo oficial de todo el proceso Bill Riordan, gracias amigo.



**Figura 119.** *Exposición, junto al amigo y fotógrafo oficial de parte del proceso de realización del mural.*

Junto a mi querida Madre.



**Figura 120.** *Exposición, junto a mi Madre.*

Junto a mi hermana.



**Figura 121.** *Exposición, junto a mi hermana.*



## Índice de Ilustraciones

Figura 1. (1999) Escena de caza. Neolítico. Fuente . (Espasa Calpe, S. A., 1999, pág. 12) .....	14
Figura 2. (2016) Cueva de las Manos, Argentina. Fuente (Onetto, 2016, pág. 56) .....	15
Figura 3. (1999) Pinturas de la bóveda de las cuevas de Lascaux. Francia. Fuente (Espasa Calpe, S. A., 1999, pág. 10) .....	16
Figura 4.. (1979) Escena de Bisonte en la cueva de Altamira (Nougier, 1979) .....	17
Figura 5. (1979) Bisonte de la cueva de Altamira (Nougier, 1979) .....	17
Figura 6. (1979) Escena de Bisonte de la Cueva de Altamira (Nougier, 1979) .....	17
Figura 7. (1965) Arte Babilónico. El rey Assurbanipal cazando. Fuente (Ellaury, 1965, pág. 62) .....	18
Figura 8. (1979) León procedente de Ishtar de Babilonia. Fuente (Christiane, 1979, pág. 222) .....	19
Figura 9. (1979) Arte Egipcio. Escenas de trabajos Agrícolas, pintados en la tumba de Menea. Fuente (Christiane, 1979, pág. 121) .....	20
Figura 10. (1989) Bailarinas egipcias. Fuente (Parramón, 1989, pág. 13) .....	20
Figura 11.. (1989) Arte Romano. Casa de los Vetii, Pompeya. (Parramón, 1989, pág. 16) .....	22
Figura 12. (1989) Casa de Livia, en el Palatino. Roma. Fuente (Parramón, 1989, pág. 16) .....	22
Figura 13. (1999) Arte Etrusco. Tumba de los Augures. Fuente (Espasa Calpe, S. A., 1999, pág. 232) .....	23
Figura 14. (1967) Arte Romano. Olimpiadas. El varón en el arte. Fuente (Stenico, 1967, pág. 93) .....	24
Figura 15. (1967) Teseo Vencedor del minotauro. Fuente (Stenico, 1967, pág. 94) .....	25
Figura 16. Rafael Sanzio. El Incendio del Borgo. Palacio Apostólico del Vaticano. Fuente (Manzanaque, s.f., pág. 75) .....	26
Figura 17. (1950) Creación de Adán. Frescos de la Boveda de la Capilla Sixtina, Fuente (Manzanaque, s.f., pág. 83) .....	27
Figura 18. (1979) El dios Tláloc, repartiendo objetos preciosos. Palacio de Tetitla en Teotihuacán. Fuente (Gendrop, 1979, pág. 241) .....	28
Figura 19. (2004) Chaaan Muan II, Boveda norte. Fuente (Staines, 2004, pág. 7) .....	29
Figura 20. El Levantamiento, 1931 Fuente (Modern Art at MoMA, 2016) .....	31
Figura 21. Orozco Apocalipsis Fuente (Tibol, 2011) .....	32
Figura 22. Guayasamí, El descubrimiento del río Amazonas. Fuente (Araujo & Cordero, 2012) .....	33
Figura 23. Guayasamín, Ecuador y España e Hispanoamérica. 1980 Fuente (Araujo & Cordero, 2012) .....	33
Figura 24. Sweet, La Conquista. 1960. Fuente (Yáñez, 2014, pág. 29) .....	34
Figura 25. Swett, Época Prehispánica. 1968. Fuente (Yáñez, 2014, pág. 30) ..	35

Figura 26. Swett, El Hombre y la Paz.1962. Fuente (Yáñez, 2014) .....	35
Figura 27. (2004)Arcilla Bentonita. Fuente (Mattison, 1990) .....	41
Figura 28. Encalada, José. Torneando, Taller Galería Encalad. Cuenca Fuente Calle, R.....	42
Figura 29. (2004)Torneando.Fuente (Mattison, 1990, pág. 66).....	43
Figura 30. (2004) Modelado a mano, Soporte para un mural con relieve. Fuente (Mattison, 1990, pág. 58).....	43
Figura 31. (2004) Preparación del yeso. Fuente (Mattison, 1990, pág. 96) .....	44
Figura 32. (2004)Elaboración del molde. Fuente (Mattison, 1990, pág. 98).....	44
Figura 33. (2011)Olla con grabado, Cultura Valdivia, Museo de las Culturas Aborígenes. Fuente (Cordero, 2011, pág. 18) .....	45
Figura 34. (2011) Botella Zoomorfa, Cultura Valdivia, Museo de las culturas Aborígenes. Fuente (Cordero, 2011, pág. 23) .....	45
Figura 35. (2011) Recipiente Fitomorfo, Cultura Valdivia, Museo de las culturas Aborígenes. Fuente (Cordero, 2011, pág. 21) .....	45
Figura 36. (2016) Cerámica representativa del periodo de Desarrollo Regional, Museo de las Culturas Aborígenes, Cuenca. Fuente (Calle, Trabajo de Campo, fotografías, bocetos, 2016).....	46
Figura 37. (2016) Cerámica representativa del periodo de Desarrollo Regional y de Integración,Museo de las Culturas Aborígenes, Cuenca. Fuente (Calle, Trabajo de Campo, fotografías, bocetos, 2016) .....	47
Figura 38. (2016)Cerámica representativa, de la comunidad de Cashaloma, Museo de las Culturas Aborígenes, Cuenca. Fuente (Calle, Trabajo de Campo, fotografías, bocetos, 2016).....	49
Figura 39. (2016) Cerámica representativa, del Imperio Inca, Museo de las Culturas Aborígenes, Cuenca Fuente (Calle, Trabajo de Campo, fotografías, bocetos, 2016) .....	51
Figura 40. (2016) Ubicación parroquia San rafael de Sharug, cantón Pucará. Fuente (Albarracín & Bautista, 2016).....	54
Figura 41 Iglesia Central de la parroquia San rafael de Sharug. Fuente (Calle, Trabajo de Campo, fotografías, bocetos, 2016).....	55
Figura 42. La gran piedra Tallada, Cantón Pucará. Fuente (Calle, Trabajo de Campo, fotografías, bocetos, 2016).....	56
Figura 43. San Rafael de Sharug, Cantón Pucará, Azuay. Fuente (Calle, Trabajo de Campo, fotografías, bocetos, 2016).....	56
Figura 44. Paisaje, San Rafael de Sharug, Cantón Pucará, Azuay. Fuente (Calle, Trabajo de Campo, fotografías, bocetos, 2016).....	56
Figura 45. Construcción del Centro de Desarrollo Comunitario, Fuente (Calle, Trabajo de Campo, fotografías, bocetos, 2016).....	57
Figura 46. Cubierta del Centro de Desarrollo Comunitario, San Rafael de Sharug. Fuente (Calle, Trabajo de Campo, fotografías, bocetos, 2016) .....	57
Figura 47. Vía Tendales San Rafael de Sharug, Fuente (Calle, Trabajo de Campo, fotografías, bocetos, 2016).....	57





- Figura 48. Cerámica representativa, Cultura Tacalshapa y Cashaloma. Museo de las Culturas Aborígenes, Cuenca. Fuente (Calle, Trabajo de Campo, fotografías, bocetos, 2016) ..... 59
- Figura 49. Serpiente en forma de espiral, Cerámica representativa, Cultura Tacalshapa y Cashaloma. Museo de las culturas Aborígenes, Cuenca. Fuente (Calle, Trabajo de Campo, fotografías, bocetos, 2016) ..... 59
- Figura 50. Mano con serpiente en forma de espiral, Cerámica representativa, Cultura Tacalshapa y Cashaloma. Museo de las Culturas Aborígenes, Cuenca. Fuente (Calle, Trabajo de Campo, fotografías, bocetos, 2016) ..... 59
- Figura 51. Cerámica representativa, Mano con serpiente enroscada, Cultura Talcashapa y Cashaloma, Museo de las Culturas Aborígenes, Cuenca. Fuente (Calle, Trabajo de Campo, fotografías, bocetos, 2016) ..... 59
- Figura 52. (2012) Constelación Machacuay: Serpiente Cósmica. Fuente (Amaru, 2012, pág. 43) ..... 60
- Figura 53. Cerámica representativa, Culturas Tacalshapa y Cashaloma e Inca. Museo de las Culturas Aborígenes, Cuenca. Fuente (Calle, Trabajo de Campo, fotografías, bocetos, 2016) ..... 61
- Figura 54. Cerámica representativa, culturas Cashaloma e Inca, Museo de las culturas Aborígenes. Fuente (Calle, Trabajo de Campo, fotografías, bocetos, 2016) ..... 63
- Figura 55. (2012) Constelación Cruz del Sur. Fuente (Amaru, 2012, pág. 17) 64
- Figura 56. (2012) Tawantinsuyo, Cultura Seshin. Fuente (Amaru, 2012, pág. 29) ..... 65
- Figura 57. Chakana, Cultura Cañari e Inca, Museo de las Culturas Aborígenes, Cuenca. Fuente (Calle, Trabajo de Campo, fotografías, bocetos, 2016) ..... 66
- Figura 58. Chakana tejida en lana, La unión de los cuatro elementos. Fuente (Cungachi, 2015, pág. 66) ..... 66
- Figura 59. Sol en una faja de lana. Fuente (Cungachi, 2015, pág. 63) ..... 67
- Figura 60. (2012) Una de las cerámicas más famosas de Chimbote, Perú. Representa el signo escalonado con una voluta o espiral al final. Signo que se repite en las obras de arte, desde el norte argentino hasta Arizona, EE.UU., como símbolo de Tierra y Cielo. Fuente (Amaru, 2012, pág. 33) ..... 68
- Figura 61. Ilustración signo escalonado. Fuente (Amaru, 2012, pág. 32) ..... 68
- Figura 62. Andenes de Ollantaytambo, Cusco, Perú. Fuente (Amaru, 2012, pág. 33) ..... 69
- Figura 63. Mausoleo destinado al Inca Pachakuteq, Patallaqta, actualmente Machu Picchu. Fuente ..... 69
- Figura 64. Signo escalonado, presente en los tejidos Andinos. Fuente (Amaru, 2012, pág. 34) ..... 69
- Figura 65. Fragmento del mura, El País del Dorado. (1969). Hotel el Dorado, Cuenca. Fuente (Kennedy, E. Vega, 1996, pág. 23) ..... 73

- Figura 66. Mural. Árbol de la Vida, Campus Universidad Estatal de Cuenca. Fuente (Calle, Trabajo de Campo, fotografías, bocetos, 2016) ..... 74
- Figura 67. Conjunto escultórico Los Totems(1991), 5 x 3 x 11m obra pública realizada en hormigón y cerámica. Fuente (Calle, Trabajo de Campo, fotografías, bocetos, 2016) ..... 75
- Figura 68. Detalle del conjunto escultórico, Los Totems, 5 x 3 x 11m., obra pública realizada en hormigón y cerámica. Av Remigio Crespo y Unidad Nacional, Cuenca.(Donación de Artesa y la Cemento Nacional.) Fuente (Calle, Trabajo de Campo, fotografías, bocetos, 2016) ..... 75
- Figura 69. (2010) Buscando el Futuro, Mural cerámico. 30 m. de largo x 3.60m. Universidad Politécnica Salesiana (UPS), Cuenca. Fuente (Álvarez, 2010, págs. 28,29)..... 76
- Figura 70. (2005).Jardines.Guayaquil. Autores Freddy y Juan Pacheco. Fuente Pacheco Paredes (Pacheco & Pacheco, Jardines, 2016) ..... 77
- Figura 71. (2011). Tabacundo capital mundial de la Rosa. Cantón Pedro Moncayo. Provincia de Pichincha. Fuente Pacheco Paredes..... 78
- Figura 72. Henri Matisse (Fauvismo). La Alegría de Vivir, (1905 - 1906), óleo sobre lienzo, 176 x 240 cm, Barnes Foundation, Philadelphia). Fuente (Fernández, 2014) ..... 79
- Figura 73. Piet Mondrian.Composición en rojo, amarillo, azul y negro.(1926). Fuente (Burgos, 2015)..... 80
- Figura 74. Pablo Picasso, Las señoritas de Avignon, 1907, óleo sobre lienzo, dimensión 243.9 x 233.7 cm. Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York. Fuente (Colección de comunicación artística, 2014, pág. 1) ..... 81
- Figura 75. (2017) Sobre las Huellas, (Cosmogonía Andina), boceto final, software AutoCAD. Fuente (Calle, Trabajo de Campo, fotografías, bocetos, 2016) ..... 84
- Figura 76. Detalles de los elementos que formaran parte del mural.Serpiente, Maíz, Espiral, Apus. (Calle, Trabajo de Campo, fotografías, bocetos, 2016) ..... 85
- Figura 77. ilustraciones de las manos que formaran parte del mural. Fuente (Calle, Trabajo de Campo, fotografías, bocetos, 2016) ..... 85
- Figura 78. (2016) Primer Boceto, Trueque Comunitario (Intercambio Comunitario de los principales productos agrícolas de la región. Técnica: Lápiz de grafito - 297 x 420 mm. Fuente (Calle, Trabajo de Campo, fotografías, bocetos, 2016)..... 86
- Figura 79. Segundo boceto. Dos manos juntas como símbolo de Fraternidad, Técnica: Lápiz de grafito - 297 x 420 mm. Fuente (Calle, Trabajo de Campo, fotografías, bocetos, 2016)..... 87
- Figura 80. Tercer boceto, Madre Tierra y el soplo de Vida. Lápiz de grafito. Fuente (Calle, Trabajo de Campo, fotografías, bocetos, 2016) ..... 88
- Figura 81. Cuarto boceto, La gran Serpiente de maíz. Técnica mixta: tizas pastel - 297 x 420 mm. Fuente (Calle, Trabajo de Campo, fotografías, bocetos, 2016) ..... 89

Figura 82. Penúltimo boceto. Técnica mixta: lapiz de grafito, tizas pastel - 297 x 420 mm.....	90
Figura 83. Boceto final a escala, software AutoCAD.Dimensión 1,90 x 1,50 metros, listo para imprimir. Fuente (Calle, Trabajo de Campo, fotografías, bocetos, 2016) .....	91
Figura 84. (2017)Mural cerámico con el título: Sobre las Huellas(Cosmogonía Andina). Fuente (Calle, Trabajo de Campo, fotografías, bocetos, 2016) .....	92
Figura 85. Calle, Rafael.Preparación de la pasta cerámica. Fuente (Riordan, 2017) .....	99
Figura 86. (2017)Equipamiento del taller. Mesa de Trabajo. Fuente (Riordan, 2017) .....	99
Figura 87. Plancha base de arcilla. Fuente (Calle, Fotografías proceso elaboración mural cerámico, 2017).....	99
Figura 88. (2017) dibujando sobre la placa de arcilla. Fuente (Riordan, 2017) .....	100
Figura 89. Realizando los cortes con estilete. Fuente (Riordan, 2017) .....	100
Figura 90. Tapando la placa de arcilla con un material plástico. Fuente (Calle, 2017) .....	100
Figura 91. Preparación de barbotina. Fuente (Riordan, 2017) .....	101
Figura 92 .Elaboración de laminas de arcilla. Fuente (Riordan, 2017).....	101
Figura 93. Ornamentación, (hojas). Fuente (Calle, Fotografías proceso elaboración mural cerámico, 2017).....	101
Figura 94. Preparación de engobes. Fuente (Calle, Fotografías proceso elaboración mural cerámico, 2017).....	102
Figura 95. Pintando con engobes. Fuente (Calle, Fotografías proceso elaboración mural cerámico, 2017).....	102
Figura 96. Modelando (Tallando), elementos iconográficos. Fuente (Calle, Fotografías proceso elaboración mural cerámico, 2017).....	102
Figura 97. Tallando iconografía. Fuente (Calle, Fotografías proceso elaboración mural cerámico, 2017) (Riordan, 2017) .....	103
Figura 98. retirando impurezas. Fuente (Calle, Fotografías proceso elaboración mural cerámico, 2017), .....	103
Figura 99. Cortes. Fuente (Calle, Fotografías proceso elaboración mural cerámico, 2017)& (Riordan, 2017).....	104
Figura 100. Devastando material. Fuente (Riordan, 2017) & (Calle, Fotografías proceso elaboración mural cerámico, 2017) .....	104
Figura 101. Lijando. Fuente (Riordan, 2017) & (Calle, Fotografías proceso elaboración mural cerámico, 2017).....	105
Figura 102. Numeración y codificación. Fuente (Riordan, 2017) & (Calle, Fotografías proceso elaboración mural cerámico, 2017).....	105
Figura 103. Fotografías finales antes de la primera quema en el horno. Fuente (Calle, Fotografías proceso elaboración mural cerámico, 2017) .....	106
Figura 104. Retirando del Horno la primera quema, en bizcocho. Fuente (Calle, Fotografías proceso elaboración mural cerámico, 2017).....	106



Figura 105. Verificación despues de la quema. Fuente (Calle, Fotografías proceso elaboración mural cerámico, 2017).....	107
Figura 106. Eliminación de impuresas o residuos de cerámica.(con la ayuda de un borrador). Fuente (Calle, Fotografías proceso elaboración mural cerámico, 2017).....	107
Figura 107. Pintando Precolombinos o Apus. Fuente (Riordan, 2017) & (Calle, Fotografías proceso elaboración mural cerámico, 2017).....	108
Figura 108. Pintando granos de maíz. Fuente (Riordan, 2017) & (Calle, Fotografías proceso elaboración mural cerámico, 2017).....	108
Figura 109. Pintado (Granos de maíz). Fuente (Calle, Fotografías proceso elaboración mural cerámico, 2017).....	109
Figura 110. Pintando Cañar y hojas. Fuente (Calle, Fotografías proceso elaboración mural cerámico, 2017).....	109
Figura 111. Simulando Rayos Solares. Fuente (Riordan, 2017) & (Calle, Fotografías proceso elaboración mural cerámico, 2017).....	110
Figura 112. Segunda quema. Fuente (Calle, Fotografías proceso elaboración mural cerámico, 2017).....	111
Figura 113. Verificando segunda quema. Fuente (Riordan, 2017)& (Calle, Fotografías proceso elaboración mural cerámico, 2017).....	111
Figura 114. Ambientación en 3d. Fuente (Calle, Fotografías proceso elaboración mural cerámico, 2017).....	112
Figura 115. Ambientación en 3d. Software AutoCAD. Fuente (Calle, Fotografías proceso elaboración mural cerámico, 2017).....	113
Figura 116. Mural culminado y armado. Fuente (Calle, Fotografías proceso elaboración mural cerámico, 2017).....	114
Figura 117. Exposición. Junto a amigos. Fuente (Calle, Fotografías proceso elaboración mural cerámico, 2017).....	114
Figura 118. Exposición, Cuenca. Fuente (Calle, 2017).....	115
Figura 119. Exposición, Cuenca. Fuente (Calle, Fotografías proceso elaboración mural cerámico, 2017).....	115
Figura 120. Exposición, junto a mi hermana. Fuente (Riordan, 2017) .....	115
Figura 121. Exposición, junto a mi Madre. Fuente (Riordan, 2017) .....	115